LA FRANCE
ET
LA POLOGNE
DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

300 H szyt. 3

ANNUAIRE HISTORIQUE ÉDITÉ PAR
LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

1939

VOLUME 2
Nos 1 ET 2

2me ANNÉE
JANVIER - JUIN

6 QUAI D'ORLÉANS A PARIS

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

SOMMAIRE

Numéro 1-2 Janvier-Juin 1939

(Autorisé - Contrôle des périodiques)

LA FRANCE ET LA POLOGNE
DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris

Rédacteur en chef : J. ŻARNOWSKI

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

TARIF DES ABONNEMENTS

Abonnement annuel :

France et Colonies 100 frs Etranger 150 frs Pologne 25 Zl.

Les abonnements en Pologne sont payables par mandats chèques-postaux : P.K.O., Warszawa, konto czekowe No. 195.100, Biblioteka Polska w Paryżu, "Rocznik".

Le numéro séparé 30 frs (Etranger : port en sus)

LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS
6, Quai d'Orléans, PARIS-IVe

LA FRANCE ET LA POLOGNE

DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

ANNUAIRE HISTORIQUE ÉDITÉ PAR LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

1939

VOLUME 2
Nos 1 ET 2

2me ANNÉE
JANVIER - JUIN

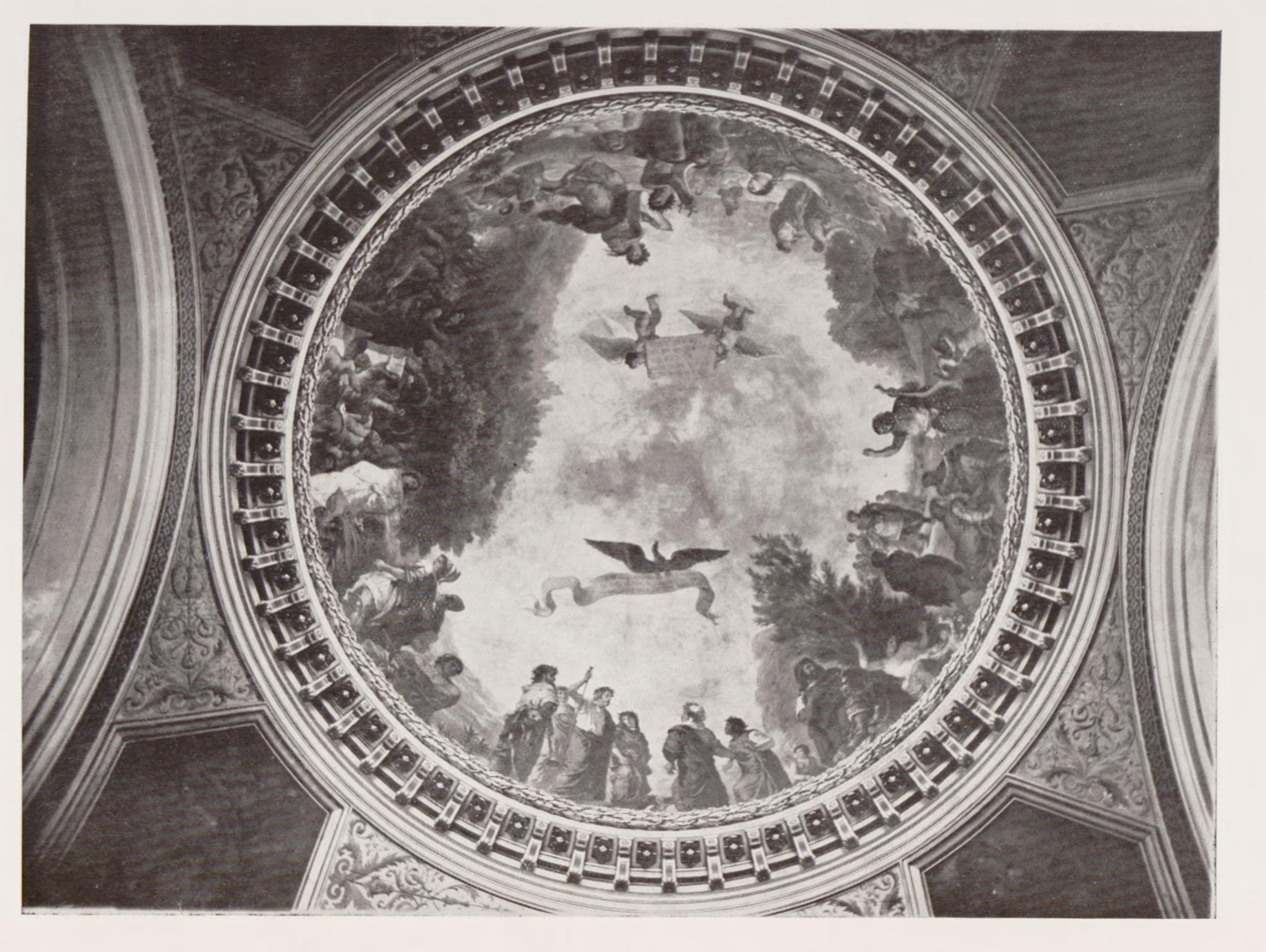
6 QUAI D'ORLÉANS A PARIS

PUBLICATION TRIMESTRIELLE



DELACROIX, CHOPIN
ET LA SOCIÉTÉ POLONAISE

par
André JOUBIN



1. Eugène Delacroix. Fresque de la coupole à la Bibliothèque du Sénat au Palais du Luxembourg à Paris.

Phot. Archives Photogr.



2. E. Delacroix. Détail de la coupole à la Bibliothèque du Sénat.
Dante (Chopin), présenté par Virgile à Homère.
Phot. Archives Photogr.



3. E. Delacroix. Détail de la coupole à la Bibliothèque du Sénat.
Les Grecs illustres. Au centre, Aspasie sous les traits de George Sand.
Phot. Archives Photogr.



4. E. Delacroix. Portrait de Chopin pour le Dante de la coupole du Sénat.
Dessin, légué par Delacroix au Musée du Louvre.
Phot. Archives Photogr.

Dans son *Journal, le* 1er avril 1847, Delacroix note :

« A onze heures, avec Mme Sand, Chopin été au Luxembourg. « Nous avons vu ensemble la galerie, après avoir vu la coupole. »

La coupole, c'est celle de la Bibliothèque du Sénat, qu'il venait d'achever. On y voyait, dans les Champs-Elysées, Dante présenté par Virgile à Homère; à droite et à gauche, le groupe des Grecs et des Romains illustres; en face, le groupe d'Orphée, d'Hésiode et de Sapho : composition magnifique, un des chefs-d'œuvre de Delacroix. L'examen de la coupole devait intéresser particulièrement George Sand et Chopin, puisque tous les deux y figuraient, Chopin sous les traits de Dante, et George Sand sous les traits d'Aspasie. Ce n'est point là une hypothèse risquée, puisque Delacroix a pris soin de laisser au Louvre le dessin de *Chopin en Dante,* qui lui a servi pour le Dante de la coupole. Ainsi l'apothéose de Dante, c'était en réalité pour Delacroix l'apothéose de Chopin; il en faisait hommage à son ami, le 1er avril 1847. L'amitié de Delacroix et de Chopin, immortalisée dans cette composition, voilà justement le thème de cette étude.

Je parlerai à cette occasion des relations que cette amitié a établies entre Delacroix et la Société polonaise de Paris, de la place que Delacroix a occupée dans cette Société et du rôle qu'il y a joué, — autant d'aspects peu connus ou inconnus de la vie et de la carrière de Delacroix, que l'obligeance et l'érudition des membres de la Bibliothèque polonaise, MM. de Pułaski, Chowaniec et Żarnowski, m'ont permis de préciser.

« Mon cher Lacroix,

« Je pars demain à cinq heures du matin, je voudrais bien ne pas « partir sans vous dire adieu, sans vous parler de *Médée,* qui est une chose « magnifique, superbe, déchirante; décidément, vous êtes un fameux *bar-« bouilleur!* Pour vous décider à venir ce soir, je vous dirai que Chopin « nous joue du piano en petit comité, les coudes sur le piano, et c'est alors

« qu'il est vraiment sublime. Venez à minuit si vous n'êtes pas trop dor-
« meur, et si vous rencontrez des gens de ma connaissance, ne le leur dites
« pas, car Chopin a une peur affreuse des Welches.

« Adieu, si vous ne venez pas, souvenez-vous de m'aimer un peu.

« GEORGE. »

Cette lettre, écrite au printemps de 1838, avril ou mai, pendant un court séjour de George Sand à Paris, — marque à peu près le début des relations de Delacroix avec Chopin. George Sand et Chopin, qui se connaissaient depuis la fin de 1836 ne se lièrent définitivement qu'en mai 1838. Pendant toute l'année 1837, George Sand séjourna à Nohant, sauf les mois d'août et septembre où elle fut appelée à Paris lors de la mort de sa mère. Si Delacroix, — comme il est probable, — a connu Chopin par George Sand, c'est dans les premiers mois de 1838 que se place cet événement capital dans la vie sentimentale de Delacroix. La première mention que nous trouvions ensuite de Chopin dans la correspondance de Delacroix, c'est dans une lettre écrite de Valmont à Pierret, le 5 septembre 1838; on y lit :

« ...Cette commission que je réclame de ta bonté, ce serait, en te pro-
« menant, d'aller chez Pleyel, facteur de pianos, le prier de faire enlever
« de chez moi, Delacroix, rue des Marais-Saint-Germain, 17, le piano que
« M. Chopin y a fait porter il y a deux mois environ... ».

Il s'agit certainement du piano qui a servi pour le fameux tableau où l'on voyait George Sand assise près de Chopin jouant du piano. Le tableau daterait donc de juillet-août 1838. Il ne fut, comme on sait, jamais terminé.

Ainsi, entre le mois d'avril où Delacroix fit la connaissance de Chopin, et le mois de juillet où il entreprend de faire son portrait, trois mois à peine avaient suffi pour que l'intimité de Chopin et de Delacroix fût établie. Ce fut, comme en amour, le coup de foudre. Mais Delacroix ne dit-il pas quelque part (1) que pour lui l'amour et l'amitié, l'ami et l'amante ne font qu'un? Du moins, le cas est unique dans la vie de Delacroix et mérite de retenir l'attention. Non pas qu'il ait eu le cœur sec et qu'il n'ait connu ni l'amitié ni l'amour. Bien loin de là. Orphelin de bonne heure, privé de toutes affections familiales, avec cela sociable et désireux d'être aimé, il recherchait chez ses amis la tendresse qu'il ne trouvait point dans sa famille. De là l'amitié exigeante, brûlante même et passionnée, qu'il éprouva pour ses camarades de collège ou d'atelier : les frères Guillemardet, fils de

(1) Lettre à R. Soulier, février 1821, correspondance d'Eug. Delacroix, T. I, p. 116.

l'ambassadeur à Madrid, ses amis d'enfance, Leblond, Raymond Soulier, Piron et surtout J.-B. Pierret, le confident, l'intime, le plus près de son cœur. C'étaient de braves garçons, honnêtes et moyens, dont la destinée ne dépassa point le rang d'honorables fonctionnaires de ministère ou des postes. Entre vingt et trente ans, ils ne se quittèrent point; ils se voyaient tous les jours et quand Delacroix s'absentait, il épanchait son cœur dans des lettres interminables qu'il leur adressait, attendant avec impatience, presque avec angoisse, des réponses généralement insignifiantes. N'importe, Delacroix les aimait, tels quels, heureux de trouver en eux des oreilles amies à qui confier ses tourments, ses peines de cœur ou ses rêves de gloire. Avec le temps, le charme se rompit et les illusions se dissipèrent. Entre ces gentils camarades de jeunesse et l'homme de génie, une barrière s'était établie. Delacroix ne les oublia jamais et les choya toujours, désireux surtout de ne pas marquer la distance qui les séparait, dans l'âge mûr. Mais il en souffrait. N'avait-il pas eu, dès sa première jeunesse, en 1823, le sentiment de son isolement, quand il écrivait avec amertume dans son *Journal* (T. I, p. 34) :

« C'est une des plus grandes misères que de ne pouvoir jamais être « connu et senti tout entier par un même homme et quand j'y pense, je « crois que c'est la souveraine plaie de la vie : c'est cette solitude inévi- « table à laquelle le cœur est condamné. »

Cette aspiration désespérée vers l'amitié, c'est-à-dire vers la communion du cœur et de l'esprit, ce désir ardent que laissèrent inassouvi ses camaraderies de jeunesse, allait-il enfin les réaliser, quand il rencontra cette nature exceptionnelle, cet être d'élite qu'était Chopin? Il le crut, et c'est là l'essentiel, — tant était puissant et spontané en lui le don de soi, sans trop s'occuper de la contre-partie, comme il avait fait déjà pour ses camarades de jeunesse. L'amour ne raisonne pas, il existe, c'est tout. Delacroix se donna tout entier et tout de suite. Dès qu'il eut entendu Chopin chez George Sand, il fut conquis, et pour la vie.

« Un amour éternel, en un moment conçu ». Ne cherchons pas trop à analyser ce sentiment où entrent tant d'impondérables. On a souvent noté des affinités physiques entre ces deux êtres maladifs, candidats l'un et l'autre à la tuberculose qui devait les emporter tous les deux. On a signalé aussi chez eux des dispositions communes, une nature aristocratique, l'horreur de la vulgarité de l'esprit et des manières, le goût de la société brillante, de la vie mondaine, un certain dandysme vestimentaire qui passerait aujourd'hui pour du snobisme. Oui, tout cela est vrai, mais il y avait surtout la musique, c'est-à-dire l'âme de Chopin.

Le violon était réservé au seul Monsieur Ingres; Delacroix se contenta du piano, mais on n'en parle pas.

« J'ai eu, — écrit-il dans ses notes biographiques (2), — de très bonne « heure un très grand goût pour le dessin et pour la musique. Un vieux « musicien qui était organiste de la Cathédrale de Bordeaux où mon père « était Préfet, donnait des leçons à ma sœur (3). Pendant que je faisais « mes gambades dans le salon où ces leçons se donnaient, ce brave homme « qui d'ailleurs avait beaucoup de mérite et avait, par parenthèse, été l'ami « de Mozart, remarquait que j'accompagnais le chant avec des basses et « des agréments de ma façon, dont il admirait la justesse, et qui annon- « çaient une véritable aptitude musicale. Il tourmenta même ma mère pour « qu'elle fît de moi un musicien. »

La passion du piano et de Mozart, en fallait-il davantage pour s'éprendre de Chopin? Ajoutez aussi que la musique de Chopin provoquait dans la sensibilité de Delacroix une résonance particulière dont nous percevons nettement les causes. D'abord une cause purement physique. Delacroix aimait travailler le dimanche dans les églises parce que « la musique des églises l'exaltait beaucoup ». (*Journal*, T. II, p. 225).

Quand il s'agit de Chopin, cette exaltation touche à la frénésie. A la veille d'un concert de Chopin, il écrit à George Sand, le 24 avril 1841 :

« Faites-moi savoir par un mot à quelle heure je dois vous prendre « pour trépigner ensemble. »

En envoyant à Chopin ses vœux pour la nouvelle année 1841, il ajoute:

« J'espère vous voir ce soir, mais ce moment est capable de me faire « devenir fou. »

A la veille de partir pour Nohant, il écrivait à George Sand le 30 mai 1842 :

« Dites à mon cher petit Chopin que les parties que j'aime, c'est la « flânerie dans les allées en parlant de musique, et le soir sur un canapé à « en entendre quand le Dieu descend sur ses doigts divins. »

Quelques jours plus tard, quand il est sous le charme, à Nohant, il écrit à son ami Pierret :

« Par instants, il vous arrive par la fenêtre ouverte sur le jardin des « bouffées de musique de Chopin, qui travaille de son côté, cela se mêle « au chant des rossignols et à l'odeur des rosiers. »

Cette musique aux suaves harmonies qui ébranle ainsi les nerfs de Delacroix et émeut sa sensibilité n'est pas une simple musique sensuelle,

(2) *Piron*, Eugène Delacroix, p. 39.

(3) Il se nommait M. de Lenclos, un vieil émigré qui avait connu Mozart à Vienne, et qui était revenu à Bordeaux. Il était l'arrière-grand-père de mon gendre, M. Jean de Lenclos.

comme celle des Tziganes, c'est encore une musique savante qui parle à la raison, et par là mérite l'admiration de Delacroix. Le peintre qui adorait parler de Musique avec Chopin l'interrogeait avidement sur son art et essayait de se rendre compte des principes qui le guidaient et des règles de la composition musicale. Au cours d'une de ces conversations,

« ...Je lui demandai, — écrit Delacroix dans son *Journal* le 7 avril « 1849, — ce qui établissait la logique en musique. Il m'a fait sentir ce « que c'est qu'harmonie et contrepoint, comme quoi la fugue est comme « la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est con- « naître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique. J'ai « pensé combien j'aurais été heureux de m'instruire en tout cela qui désole « les musiciens vulgaires. Ce sentiment m'a donné une idée du plaisir que « les savants, dignes de l'être, trouvent dans la science. C'est que la science « n'est pas ce que l'on entend ordinairement par ce mot, c'est-à-dire une « partie de la connaissance différente de l'art. Non, la science envisagée « ainsi, démontrée par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par « contre l'art n'est plus ce que croit le vulgaire, c'est-à-dire une sorte d'ins- « piration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard et ne présente « que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée « par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois « supérieures. Ceci me ramène à la différence de Mozart et de Beethoven, « et là, — m'a-t-il dit, — où ce dernier est obscur et paraît manquer d'art, « ce n'est pas une prétendue originalité un peu sauvage, dont on lui fait « honneur, qui en est la cause; c'est qu'il tourne le dos à des principes « éternels, Mozart jamais. Chacune des parties de sa marche qui, tout en « s'accordant avec les autres, forme un chant et le suit parfaitement, « c'est là le contrepoint, *punto contrapunto*. Il m'a dit que l'on avait l'ha- « bitude d'apprendre les accords avant le contrepoint, c'est-à-dire la suc- « cession des notes qui mène aux accords. Berlioz plaque des accords et « remplit comme il peut les intervalles. »

L'art fondé sur la science, la sensibilité au service de la raison, voilà les fondements de l'esthétique que Delacroix croit reconnaître chez Chopin et qui sont justement les siens. Ce sont là les raisons profondes de l'admiration de Delacroix : l'homme d'abord lui inspirait de la sympathie, sa musique émouvait ses sens, et enfin les principes de son art satisfaisaient complètement son esprit.

Cette amitié fut-elle payée de retour? Cette dévotion de Delacroix pour l'art de Chopin trouva-t-elle un écho dans le cœur du musicien? Comme on aimerait à en avoir la certitude! Mais il faut convenir que nous sommes assez peu renseignés. De ses sentiments pour l'homme, nous ne

savons rien ou presque. La correspondance est tout à fait décevante. Des lettres de Chopin à Delacroix, aucune n'a été conservée et les lettres de Delacroix sont généralement insignifiantes, comme celles-ci écrites à propos de bottes :

1844.

« Cher Ami,

« J'ai oublié de vous demander comme une faveur hier, de vouloir
« bien écrire *vous-même* un petit mot au sieur *Brown* le bottier, pour le
« prier de venir me trouver un de ces matins vers neuf heures. Il daignera
« peut-être, sur votre recommandation, me faire des bottes... »

Ou encore :

« Bien cher Chopin,

« L'adresse du bottier est Rapp, rue Feydeau, 19.
« Recommandez-lui la forme que vous voulez à vos bottes par le bout.
« Il a l'habitude de les faire rondes, comme celles des Anglais... »

Je ne choisis pas ces lettres entre mille. Nous n'en connaissons que huit en tout. Les six autres, à part une, ne sont guère plus significatives.

Plus substantielles devaient être leurs conversations, et nous en avons déjà entendu l'écho.

« J'ai des tête à tête à perte de vue avec Chopin », écrivait, de Nohant, Delacroix en 1842.

Une autre fois, Chopin écrivait à George Sand en 1844 :

« J'ai vu Delacroix qui garde sa chambre. Nous avons causé pendant
« deux heures et demie musique, peinture, et surtout vous... »

Les deux hommes avaient plaisir à se rencontrer, ce n'est point douteux. Mais si Delacroix admirait éperdument la musique de Chopin, Chopin éprouvait-il un enthousiasme égal pour la peinture de Delacroix? Tout nous porte à en douter. Une chose d'abord me chagrine. A peine Delacroix a-t-il connu Chopin qu'il entreprend de faire son portrait, le fameux portrait qui associait George Sand à Chopin. Or, ce portrait a été abandonné au bout de quelques semaines et il n'a jamais été terminé. Pourquoi? Probablement, je le crains, parce qu'il ne plaisait pas à Chopin. Et pourtant, ces deux saisissantes effigies, aujourd'hui séparées, comptent parmi les chefs-d'œuvre du Maître.

Au surplus, le témoignage de George Sand nous enlèverait, à ce sujet, toute hésitation.

« Chopin et Delacroix s'aiment, on peut dire, tendrement. Ils ont de
« grands rapports de caractère et les mêmes grandes qualités de cœur et

« d'esprit. Mais en fait d'art, Delacroix comprend Chopin et l'adore, Cho-
« pin ne comprend pas Delacroix. Il estime, chérit et respecte l'homme,
« il déteste le peintre. Delacroix, plus varié dans ses facultés, apprécie la
« musique, il la sait et il la comprend, il a le goût sûr et exquis. Il ne se
« lasse pas d'écouter Chopin; il le savoure, il le sait par cœur. Cette ado-
« ration, Chopin l'accepte et il en est touché; mais quand il regarde un
« tableau de son ami, il souffre et ne peut trouver un mot à lui dire. Il est
« musicien et rien que musicien. Sa pensée ne peut se traduire qu'en musi-
« que. Il a infiniment d'esprit, de finesse et de malice, mais il ne peut rien
« comprendre à la peinture et à la statuaire. Michel-Ange lui fait peur.
« Rubens l'horripile. Tout ce qui lui paraît excentrique le scandalise. Il
« s'enferme dans tout ce qu'il y a de plus étroit dans le convenu. Etrange
« anomalie! Son génie est le plus original et le plus individuel qui existe,
« mais il ne veut pas qu'on le lui dise. Il est vrai qu'en littérature Dela-
« croix a le goût de ce qu'il y a de plus classique et de plus formaliste... »

Suit le récit d'une discussion esthétique entre Chopin et Delacroix où les deux interlocuteurs s'affrontent sans se convaincre, et qui se termine ainsi :

« Chopin reconduit Delacroix qui, retournant dans le monde réel, lui
« parle de son tailleur anglais et ne semble plus connaître d'autre préoccu-
« pation dans l'univers que celle d'avoir des habits très chauds qui ne
« soient pas lourds. »

N'insistons pas davantage. Chopin, borné comme presque toujours les musiciens, à la connaissance de leur art, sinon de leur propre musique, Chopin ne comprenait pas Delacroix et n'aimait pas sa peinture. Nous savons maintenant pourquoi Delacroix n'a pas terminé le portrait de Chopin et de George Sand, et pourquoi il lui arrivait de lui écrire à propos de bottes.

Peu importe, du reste. Cette incompréhension n'affecta ni l'amitié, ni l'admiration de Delacroix pour Chopin.

« Si tu ne m'aimes pas, je t'aime », dit la chanson, et la tendre affection de Delacroix pour Chopin ne se démentit jamais. On le vit bien lors de la rupture de Chopin et de George Sand en 1847. Delacroix prit ouvertement le parti de Chopin, rejetant tous les torts sur George Sand, ce qui nous paraît bien injuste, mais peut-il être question de justice quand il s'agit d'amitié passionnée? Il accablait George Sand.

« Ce soir, — écrit-il dans son *Journal*, le 20 janvier 1849, — été voir
« Chopin. Je suis resté seul avec lui jusqu'à dix heures. Cher homme! nous
« avons parlé de Mme Sand, de cette bizarre destinée, de ce composé de
« qualités et de vices. C'était à propos de ses *Mémoires*. Il me disait qu'il

« lui serait impossible de les écrire. Elle a oublié tout cela : elle a des « élans de sensibilité et oublie vite. Elle a pleuré son vieux ami Pierret et « n'y a plus pensé. Je lui disais que je lui voyais à l'avance une vieillesse « malheureuse. Il ne le pense pas. Sa conscience ne lui reproche rien de « ce que lui reprochent ses amis. Elle a une bonne santé qui peut se sou- « tenir... »

Delacroix ne pardonna jamais à George Sand. Dès lors, son amitié, une amitié de quinze ans, se refroidit au point que jamais il ne voulut retourner à Nohant. Nohant, c'était pour lui Chopin d'abord et ensuite George Sand.

La maladie et la mort de Chopin l'affligèrent profondément. Depuis le début il suivait avec inquiétude les progrès du mal.

« Le pauvre enfant est malade depuis huit jours et très gravement », écrit-il le 9 mai 1847, et le 11 mai : « Chez Chopin vers onze heures. Le « soir, vers neuf heures, chez Chopin. J'y suis resté jusqu'à minuit passé. »

Les deux dernières années de Chopin ne furent qu'une longue lutte contre la mort. Delacroix, plein d'affliction, ne conservait plus d'illusions.

« Fait la connaissance de Prudent, — écrit-il le 5 mars 1849, dans son « *Journal.* — Il aime beaucoup Chopin. J'en ai été fier pour mon pauvre « grand homme mourant. »

Il apprit sa mort le 20 octobre 1849, à Champrosay. Il en ressentit une grande douleur, accompagnée d'un mouvement de révolte.

« Quelle perte! Que d'ignobles gredins remplissent les places pendant « que cette belle âme vient de s'éteindre. » (*Journal,* T. I, p. 325.)

A un ami il écrivait le 8 novembre :

« Mon pauvre sublime Chopin a quitté ce monde bien mal ajusté pour « les belles âmes. J'ai été bien affecté de ce véritable malheur. »

Il resta fidèle à son souvenir, écoutant toujours avec la même émotion la musique divine de son ami. Presque à la fin de sa vie, déjà retiré du monde, il écrivait le 7 janvier 1861 à son ami Albert Grzymała :

« Si vous voyez quelquefois la charmante princesse Marcelline, mettez « à ses pieds l'hommage d'un pauvre homme qui n'a pas cessé d'être plein « du souvenir de ses bontés et de l'admiration de son talent, autre trait « d'union entre le Séraphin que nous avons perdu et qui à cette heure « charme les sphères célestes. »

Avant de mourir, Delacroix donna à sa fidèle servante Jenny Le Guillou, un des dessins auquel il tenait le plus et qu'il gardait accroché dans sa chambre, le portrait de *Chopin en Dante,* à charge par elle de le léguer au Louvre où il est conservé aujourd'hui. Ainsi, l'idée de l'apothéose de Chopin le poursuivit jusqu'à son dernier jour, et pour que nul n'en ignorât,

5. E. Delacroix. Esquisse pour le portrait de Chopin et de George Sand au piano.
Musée du Louvre.

Phot. Archives Photogr.



6. E. Delacroix. Portrait de Chopin. Musée du Louvre.
Phot. Archives Photogr.



7. E. Delacroix. Portrait de George Sand. Copenhague, Coll. Hansen.
Phot. Archives Photogr.



8. E. Delacroix. Portrait de Chopin, dessin. Paris, Coll. Julien Pillant.
Phot. Archives Photogr.

il a pris soin de laisser au Louvre, — par l'intermédiaire de Jenny, — avec son portrait au gilet vert, le portrait de son cher Chopin, témoignage d'une amitié inaltérable et d'une admiration sans réserve.

Pendant les dix années que dura la liaison de Chopin et de George Sand, de 1838 à 1847, Delacroix les fréquenta assidûment, d'abord dans leur premier logement, 16, rue Pigalle, puis, à partir de l'automne de 1842, dans leur nouveau domicile du square d'Orléans, rue Saint-Lazare. Lui-même, pour se rapprocher d'eux, quitta sa vieille rue sombre de la rue des Marais-Saint-Germain, et vint, en 1844, s'installer 54, rue Notre-Dame-de-Lorette, en plein quartier neuf de la finance et des belles élégantes. De là, en quelques minutes, il descendait de sa montagne au square d'Orléans où il s'enivrait de la musique de Chopin. Rien ne l'arrêtait, ni la chaleur de l'été, ni, lui si frileux, le mauvais temps de l'hiver.

« Chez Mme Sand, — écrit-il dans son *Journal,* le 12 mars 1847. — « Il fait une neige affreuse, et c'est en pataugeant que j'ai gagné la rue « Saint-Lazare. Le bon petit Chopin nous a fait un peu de musique. Quel « charmant génie! »

C'est dans le salon de Chopin que Delacroix rencontra toute la Société polonaise de Paris.

« Hier, — écrivait George Sand à Maurice son fils, le 1er mai 1846, — « Chopin nous a donné de la musique, des fleurs et des boustifailles chez « lui. Il y avait le prince et la princesse Czartoryski, la princesse Sapieha, « Delacroix, Louis Blanc... Il y avait aussi d'Arpentigny, Duvernet et sa « femme, d'Aure, etc., enfin Pauline et Viardot. »

On trouve là quelques-uns des plus grands noms de la Société polonaise, avec lesquels Delacroix entra en relations.

Ce n'est pas mon rôle de dire, à cette place, ce que représente l'émigration polonaise à Paris après le drame européen de 1831. La France accueillit toujours avec bienveillance les étrangers victimes de leur amour de la liberté et s'efforça d'adoucir pour eux les rigueurs et la misère de l'exil. Ainsi, offrit-elle l'hospitalité aux Polonais qui fuyaient la tyrannie des Tsars. Plus d'un siècle s'est écoulé depuis, et nous nous réjouissons de penser que les descendants de ces exilés ont fait souche dans notre pays et contribuent, par leur présence, à maintenir entre nous la traditionnelle amitié polonaise.

Au temps qui nous occupe, les émigrés polonais se divisaient en deux camps : les conservateurs et les démocrates. A la tête des premiers se trouvait le prince Adam Czartoryski, à la tête des autres le poète Adam Mic-

kiewicz. Delacroix se lia avec ces deux illustres personnages. Le prince Adam Czartoryski, qui avait occupé dans la Russie des Tsars les plus hautes situations, — Ministre des Affaires Etrangères sous le règne d'Alexandre Ier, puis lors de l'insurrection polonaise de 1830, Président du Gouvernement provisoire, — avait quitté la Pologne en 1833 pour venir s'établir à Paris, où il demeura trente ans. Ce grand dignitaire, en relations avec toutes les cours d'Europe et considéré même comme le candidat désigné pour le futur trône de la Pologne ressuscitée, était le représentant officiel de la Pologne exilée. Son épouse, la princesse Czartoryska, née Anne Sapieha, avait quitté la Pologne après son mari. Elle s'établit à demeure à Paris, où elle avait apporté une partie de ses collections et s'agrégea tout de suite à la plus haute société parisienne. Surtout elle s'occupa de subvenir aux besoins matériels et moraux des émigrés polonais. Au début de 1834 elle fonda une Société de bienfaisance et un pensionnat pour l'éducation des filles des émigrés polonais. Dans cette intention elle fit, en 1843, l'acquisition de l'Hôtel Lambert. C'est à cette occasion qu'elle fit la connaissance de Delacroix.

Les relations entre Delacroix et les Czartoryski s'établirent, je crois, par l'intermédiaire du comte Albert Grzymała, intime ami et confident de Chopin. Grzymała, né vers 1790, d'abord militaire, — il avait fait en qualité d'aide de camp du prince Poniatowski, la campagne de 1813, — puis membre du Conseil d'Etat, directeur de Banque, et même écrivain, fut mêlé aux événements révolutionnaires de 1831 et lui aussi, émigra. Il se fixa à Paris, où il mourut en 1855. Sa fortune, son goût pour les lettres et pour les arts, son amitié pour Chopin et pour Mickiewicz le mirent en relations avec nos écrivains et nos artistes, en particulier avec Delacroix qui l'avait rencontré chez Chopin et appréciait ses manières élégantes et son goût éclairé.

« Il m'a dit, — note-t-il dans son *Journal,* le 25 juin 1847, — des « choses qui m'ont plu, entre autres ; *l'idée* le frappant toujours, plutôt « que *la convention* de la peinture ; de plus, tous les tableaux présentant « quelque chose de ridicule qui tient à des modes, etc., il ne le trouve « jamais dans les miens. Aurait-il vraiment raison ? »

Sans doute, Grzymała, fin diplomate, savait comment plaire à Delacroix, mais il manifestait aussi son admiration pour lui en acquérant de ses tableaux. Il possédait entr'autres un *Christ dormant pendant la tempête,* que Delacroix avait exécuté pour lui en 1853 (*Journal,* II, p. 32 et p. 71), et dont la trace est malheureusement perdue. Une sympathie, un enthousiasme commun pour Chopin les avait encore rapprochés, et longtemps après la mort du « *Séraphin* », ils aimaient s'entretenir de lui et de sa musique.

« En revenant avec Grzymała, — note-t-il le 20 avril 1853, — nous « avons parlé de Chopin; il me contait que ses improvisations étaient beau- « coup plus hardies que ses compositions achevées. Il en était pour cela, « sans doute comme de l'esquisse du tableau, comparé au tableau fini. « Non, on ne gâte pas le tableau en le finissant... »

En Grzymała, Delacroix avait donc trouvé un homme cultivé, manifestant les mêmes goûts que lui en musique et en peinture, et lié avec toute la haute Société polonaise de Paris.

Un jour du début de l'année 1843, on publia dans les journaux la note suivante :

« Hôtel Lambert »

à Vendre ou à Louer.

« Cet Hôtel, sis à Paris, rue Saint-Louis-en-l'Ile, N° 2, construit vers « le milieu du XVIIe siècle par le célèbre Levau, est décoré des magnifiques « peintures de Lesueur et de Lebrun, parfaitement conservées et qui en « 1740 reproduites par le burin de Picart forment une collection dite la « Galerie Lambert. Sa superficie est de 1.230 m. dont moitié environ sur « cour et jardin, et l'autre moitié en construction d'une solidité à toute « épreuve. S'adresser à M. Noël, Notaire, rue de la Paix, N° 17, qui don- « nera l'autorisation de visiter cet hôtel. »

Ajoutons quelques précisions; construit en 1640 par Levau pour le Président Lambert de Thorigny, cet hôtel, un des plus purs spécimens de l'architecture et de la décoration Louis quatorzième, devint en 1730 la propriété de la Marquise du Châtelet qui y hébergea Voltaire en 1742, puis du Fermier Général Marin de la Haye, en 1750. A la mort de ce dernier en 1776, ses héritiers vendirent au Comte d'Angivillier, pour les Collections royales, les peintures de Lesueur qui décoraient dans cet Hôtel le Cabinet de l'Amour et la Chambre des Muses; elles sont conservées aujourd'hui au Musée du Louvre. Devenu de 1813 à 1816 la propriété du comte de Montalivet, Ministre de l'Intérieur, l'Hôtel Lambert fort délabré et dépouillé d'une partie de ses richesses, tomba pour comble de disgrâce aux mains d'une Société qui en fit un entrepôt de fournitures militaires. En 1843 enfin, cette Société en déconfiture le mit en vente; il était menacé de la destruction finale par la pioche des démolisseurs, lorsque se produisit l'intervention de Delacroix.

Son attention avait été attirée sur l'Hôtel Lambert par son ami Boissard de Boisdenier, curieuse figure de la société romantique, peintre, musicien, poète, fondateur du Club des *Haschichins*, où fréquentaient Baude-

laire, Balzac, Théophile Gautier. Il habitait justement l'Hôtel Lauzun, voisin de l'Hôtel Lambert, dans l'Ile Saint-Louis. Il avait dû s'émouvoir du sort réservé à l'Hôtel Lambert. On décida de saisir l'opinion publique : Boissard écrirait un article dans *les Beaux-Arts*, édités par Curmer, et Delacroix l'ornerait de lithographies. L'article parut — sans les lithographies qui ne furent jamais exécutées — au printemps de 1843.

En ce moment, les Czartoryski cherchaient à Paris une demeure qui pût leur servir d'habitation et en même temps d'abri pour les Œuvres polonaises qu'ils patronaient. Delacroix, au courant de ces intentions, leur signala la vacance de l'Hôtel Lambert. Le 6 mai il écrivait à la princesse Czartoryska (4) :

Princesse,

Revenu de la campagne depuis quelques jours, j'ai trouvé l'invitation que vous avez bien voulu me faire il y a déjà près d'un mois. J'étais absent depuis le milieu du mois de mars environ. Malgré la saison peu avancée, j'avais trouvé plus de repos hors de Paris, puisqu'il m'était surtout interdit de parler.

Veuillez princesse agréer les regrets que je m'empresse de vous exprimer, en attendant que j'aie l'honneur d'aller vous les présenter moi-même.

Eug Delacroix.

Le 6 mai.

(4) L'autographe de cette lettre se trouve aux Archives privées du Musée Czartoryski, à Cracovie.

« Princesse,

« Revenu de la campagne depuis quelques jours, j'ai trouvé l'invitation que vous avez bien voulu me faire il y a déjà plus d'un mois, j'étais absent depuis le milieu du mois de mars environ. Malgré la saison peu avancée, j'avais trouvé plus de repos qu'à Paris, puisqu'il m'était interdit surtout de parler. Veuillez, Princesse, agréer les regrets que je m'empresse de vous exprimer, en attendant que j'aie l'honneur de vous les présenter moi-même.

« Eug. DELACROIX. »

Au dire de Delacroix, c'est sur ses instances que les Czartoryski se décidèrent à acheter l'Hôtel Lambert. Rendons-lui grâces d'avoir opéré ce sauvetage. Le 10 juin suivant, la princesse Czartoryska — le prince était alors à Londres — fit l'acquisition de l'Hôtel Lambert pour la somme de 160.000 francs. Ce fut un événement parisien. « Je ne les croyais pas si riches », répétait le Roi Louis-Philippe, en apprenant la nouvelle. Les Gazettes, de leur côté, se réjouissaient à l'idée de voir cette magnifique demeure sauvée de la destruction. L'entourage des Czartoryski se montrait moins enthousiaste et le comte Zamoyski écrivait de Londres au prince Czartoryski une lettre où il se lamentait à l'idée de voir son oncle et sa famille s'installer dans la demeure la plus insalubre de tout Paris. La princesse lui répondait :

« 17 juillet 1843.

« L'acquisition de la maison de l'Ile Saint-Louis te remplit de terreur, mais sois tranquille, mon premier souci c'est la santé et le confort de mon mari ; tu sais mieux que tout autre ce qu'il est pour nous — notre salut. Juge donc si jamais je voudrais faire courir un risque à sa santé. Les médecins affirment que le quartier est des plus salubres, plein de soleil ; l'air y est bon, les pièces sont hautes et sèches. Les chambres de mon mari donnent sur le jardin, c'est peut-être un peu trop luxueux pour nous, mais le prix si bas nous a décidé. Les nouvelles qui te sont parvenues sont fausses, c'est la maison la plus belle et la plus salubre de Paris. »

La plus belle, oui, mais à condition de la restaurer. Depuis un demi-siècle, l'Hôtel laissé à l'abandon, dépouillé en 1776 d'une partie des peintures de Lesueur, et en 1814 par Montalivet d'autres décorations précieuses, mal traité enfin par les tenanciers de l'entrepôt militaire, avait gravement souffert. Le prince Czartoryski décida de rendre à cette illustre demeure sa splendeur passée et chargea son ami le comte Grzymała de la

direction des travaux. Celui-ci prit comme architectes Viollet le Duc et Lassus, confia la réfection du jardin à Gédéon Rue, le frère de Mme de Mirbel, jardinier au Jardin des Plantes, et enfin la restauration des grandes peintures décoratives de l'Hôtel, chefs-d'œuvre de Lesueur et de Lebrun, à son ami Delacroix.

Les peintures de Lebrun ornaient le plafond du fameux Salon d'Hercule au deuxième étage. Les peintures de Lesueur, des grisailles simulant des bas-reliefs, étaient réparties entre plusieurs pièces; au premier étage, le vestibule et le cabinet de travail; au deuxième étage, le vestibule, le cabinet des Muses (la plus grande partie en est aujourd'hui au Musée du Louvre) et la chambre à coucher; sous les combles, une salle de bain.

La part de Delacroix dans la restauration de ces peintures est assez malaisée à définir et même son intervention resterait assez problématique si je n'en avais trouvé la mention due à Delacroix lui-même. M. Gabriel Hanotaux possède un exemplaire de *l'Histoire des peintres au* XIXe *siècle,* par Charles Blanc (Paris, Cauville frères, 1845). Cet exemplaire, qui a appartenu à George Sand, porte à la page 117, à la fin de l'étude sur Lesueur, la note suivante écrite de la main de Delacroix : « Eugène Delacroix, ami du Comte (*sic*) Adam Czartoriski qui acheta pour la princesse Czartoriska l'Hôtel Lambert, pour la somme de 180.000 francs, présida à la restauration des chefs-d'œuvre de Lesueur et de Lebrun. » Mention capitale pour l'Histoire de l'œuvre de Delacroix.

La Princesse Czartoryska qui devait inaugurer l'Hôtel par une grande fête qui fut donnée en janvier 1844, aurait souhaité que les peintures fussent remises en état pour cette date et dès octobre 1843 Grzymała demanda à Delacroix de se mettre au travail. Delacroix s'excuse près de son ami, à qui il écrit :

« Cher ami,

« J'avais pensé à ce dont vous me parlez ; mais c'est une entreprise « qui n'aurait pu se réaliser tout de suite qu'en perdant entièrement ce qui « reste de Lesueur. C'est un travail qui demande beaucoup de patience et « *beaucoup de jour*. Le temps nous aurait manqué pour le faire convena- « blement. Je regrette bien que mon mauvais destin m'ait empêché de le « faire il y a trois mois, mais cela n'a, vous le savez, pas dépendu de ma « volonté. Redites-le bien, je vous en prie bien, à la princesse ainsi que les « vœux que je fais pour qu'elle ne se fatigue pas trop... »

Delacroix entreprit la restauration des peintures au printemps de 1844, sans qu'on puisse en préciser la date, et la termina fin juillet, comme l'établit cette lettre à Mme de Forget :

« 1er août 1844, 3 heures.

« Je rentre de l'Hôtel Lambert. Heureusement j'ai fini. »

Les travaux ont duré trois ou quatre mois. En quoi ont-ils consisté exactement? Nous ne le savons pas. Peut-être un jour en trouvera-t-on le détail dans les archives de la famille Czartoryski. J'imagine, à voir les craquelures des murs et du plafond peints en grisaille par Lesueur qu'ils avaient dû sérieusement souffrir. Mais il est impossible, à moins d'examiner de très près sur des échafaudages — encore faudrait-il pour cela des spécialistes — de reconnaître les parties restaurées. On aperçoit bien, ici et là, du rouge et du bleu qui chantent un peu plus fort que ce qu'on croit savoir des tons de Lesueur et qui naturellement font songer à Delacroix. Mais on ne peut que rester sur la plus prudente réserve. Quant au plafond d'Hercule, peint par Lebrun, il a beaucoup noirci. Là encore, les restaurations ne peuvent être décelées par un visiteur qui ne fait que passer rapidement; il faudrait un examen minutieux auquel nous n'avons pu nous livrer. Il semble pourtant que, dans *l'Apothéose d'Hercule,* qui décore l'abside de la galerie du côté du quai, certains tons plus vibrants rappellent la palette de Delacroix, — sous toutes réserves.

Une autre question, à laquelle nous ne pouvons non plus répondre, c'est de savoir si Delacroix a exécuté seul les restaurations, ou s'il a eu des aides. D'après les termes de sa note, il semble qu'il ait seulement dirigé les travaux. Il avait en train, à ce moment, deux ou trois grands chantiers, à la Chambre, au Sénat, à Saint-Denis du Saint-Sacrement. Il se chargeait encore d'un quatrième. Peut-être s'est-il fait aider par des professionnels de la restauration, comme Haro. Il est certain toutefois — nous le savons par son élève et collaborateur, Louis de Planet — qu'il a restauré lui-même la plus grande partie des peintures endommagées; on retrouve, dans tel ou tel plafond, des accents, un éclat et une vie qui manquent quelquefois aux peintures de Lesueur. Ce qui est certain du moins, c'est que la fréquentation de ces grandes décorations du XVIIe siècle a exercé sur Delacroix une profonde influence. C'est dans la Galerie d'Hercule qu'il s'est familiarisé avec la peinture de Lebrun; on trouverait sans peine dans le plafond d'Apollon, au Louvre, des motifs qui en dérivent, surtout un souffle épique, un esprit décoratif qui apparentent Delacroix aux Maîtres de ce temps-là. Quant aux travaux d'Hercule qui formaient le thème de la décoration du *Salon de la Paix* à l'Hôtel de Ville, il est permis de penser que l'inspiration s'en rattache aux magnifiques compositions de Van Opstal, dans le Salon d'Hercule à l'Hôtel Lambert. Si les Czartoryski sont redevables à Delacroix de l'acquisition de l'Hôtel, ils lui ont fourni l'occasion

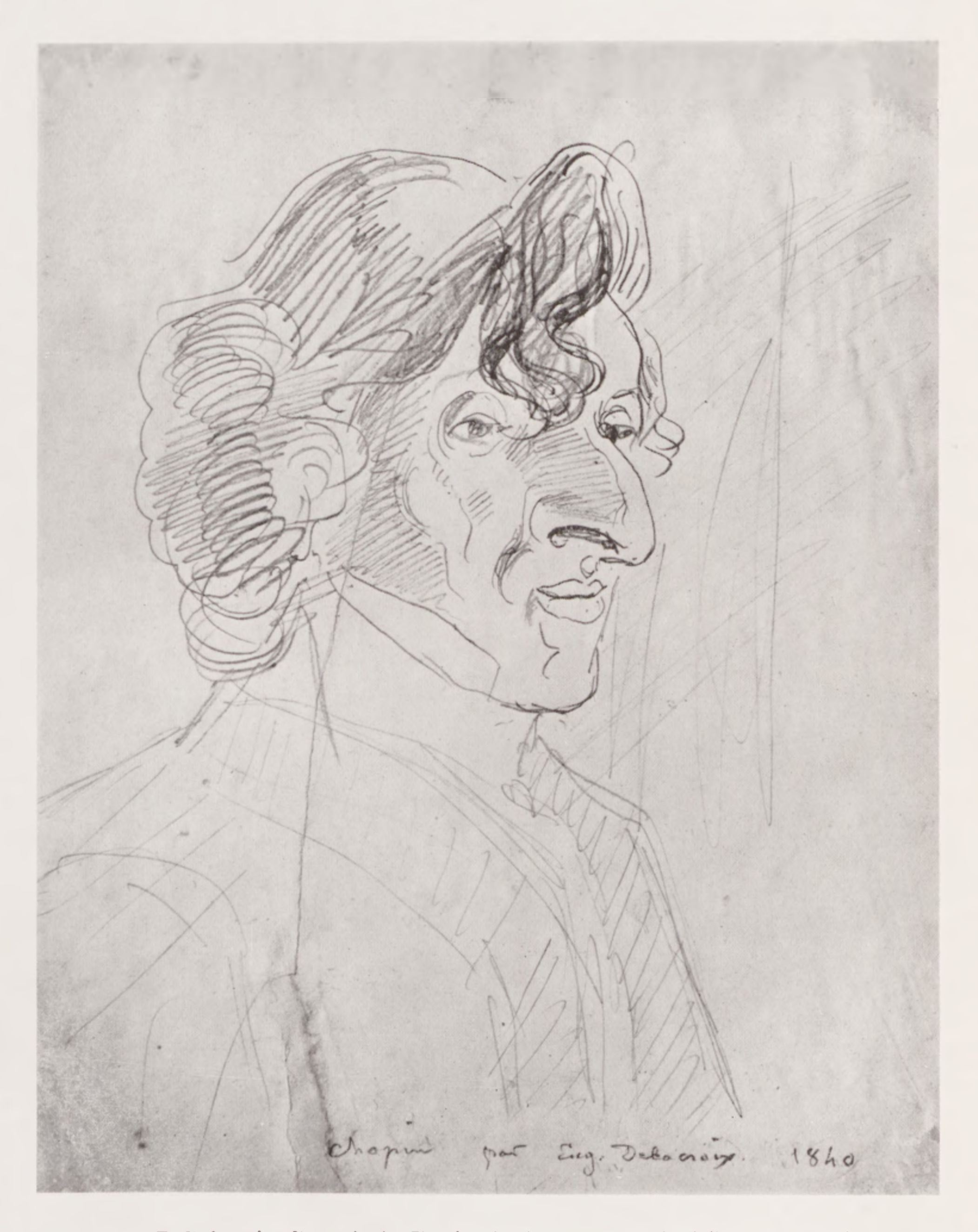
d'étudier l'esprit et la technique de l'art Louis quatorzien, d'où dérivent ses deux dernières grandes compositions décoratives, le *Plafond d'Apollon* et le *Salon de la Paix*.

L'intimité avec Chopin valut à Delacroix la connaissance de trois femmes charmantes, élèves et admiratrices du musicien, trois dames de la haute société polonaise à Paris, la princesse Marcelline Czartoryska, la comtesse Potocka et sa sœur la princesse de Beauvau. Elles tinrent une place importante dans la vie de Delacroix entre 1850 et 1860.

La première, née princesse Radziwiłł, avait épousé en 1840 le prince Alexandre Romuald Czartoryski, fils du prince Constantin. Elle était donc la nièce du prince Adam, le Chef de l'émigration polonaise à Paris. Elle quitta la Russie en 1848 pour venir s'installer à Paris. Là, elle devint l'élève de Chopin qu'elle admirait passionnément et qu'elle entoura de soins dans les derniers mois de sa vie. Elle trouva dans les relations de la famille Czartoryski les éléments d'un Salon littéraire et artistique, célèbre dans le Paris de la Restauration; on rencontrait chez elle des musiciens, Franchomme, Gounod, Pauline Viardot; des artistes, Delacroix, Ingres, Horace Vernet, Ary Scheffer, Paul Delaroche, etc.

Delacroix éprouvait pour la princesse Marcelline un sentiment tendre qui ressemblait un peu à de l'amour. Ce n'était pas certes une jolie femme, mais elle était douée d'un charme tel qu'elle devenait ce qu'on est convenu d'appeler une jolie laide. Delacroix s'interrogeait et recherchait la cause de ses sentiments. Le 21 avril 1855, il écrivait, après une visite à Marcelline, ces lignes dignes de Stendhal :

« La princesse est venue vers 4 heures voir mes tableaux... Elle avait « un châle vert qui lui nuisait horriblement, et cependant elle conserve son « charme. L'esprit fait beaucoup en amour; on pourrait devenir amoureux « de cette femme-là, qui n'est plus jeune, qui n'est point jolie et qui est sans « fraîcheur. Singulier sentiment que celui-là! Ce qui est au fond de tout « cela, c'est toujours la possession, mais la possession de quoi, dans une « femme qui n'est pas jolie? Celle de ce corps qui n'est pas agréable? « Car, si c'est l'esprit dont on est amoureux, on en jouit tout autant sans « posséder ce corps sans attraits : mille femmes jolies sont là qui ne vous « donnent pas une distraction. L'envie de tout avoir d'une personne qui « vous a ému, une certaine curiosité, mobile puissant en amour, l'illu- « sion peut-être de pénétrer plus avant dans cette âme et dans cet esprit, « tous ces sentiments se réunissent en un seul; et qui nous dit qu'au mo- « ment où nos yeux ne croient voir qu'un objet extérieur dépourvu d'at-



9. E. Delacroix. Portrait de Chopin, dessin provenant de l'album personnel de George Sand. Coll. M. André Meyer, Paris.

10. E. Delacroix. Portrait du prince Adam Czartoryski, dessin. Cracovie, Musée Czartoryski.

11. E. Delacroix. Portrait de Adam Mickiewicz, dessin sur papier à lettres de George Sand. Paris, Bibliothèque Polonaise, Musée Adam Mickiewicz.

12. Aménagement de la cour de l'Hôtel Lambert pour le bal du 25 janvier 1845.
Gravure sur bois (de l'*Illustration*).



13. Escalier pratiqué sur le quai d'Anjou pour l'arrivée des voitures.
Gravure sur bois.

14. Salle de danse construite dans le jardin de l'Hôtel Lambert, à l'occasion du bal donné par la princesse Czartoryska, le 25 janvier 1845. Gravure sur bois (de l'*Illustration*).

15. Vente de charité à l'Hôtel Lambert. Gravure sur bois.

« traits, certains charmes sympathiques ne nous poussent pas à notre insu? « L'expression des yeux suffit à charmer » (5).

Après cette méditation stendhalienne, nous savons que les yeux de la princesse Marcelline charmèrent Delacroix. Décidément, en amour comme en art, l'essentiel consiste dans la transposition poétique : on voit très bien, après la lecture de cette confession, quel magnifique portrait Delacroix eût pu faire de sa chère Princesse. En réalité, l'âge du reste y aidant, tout s'est toujours passé entre eux en musique, et Chopin est resté pour eux le thème de leur amitié et de leurs conversations.

« Musique délicieuse chez l'aimable princesse Marcelline, note-t-il, le « 29 juin 1853. Elle a eu la bonté de ne me jouer que du Chopin et tout « admirable. »

Ce qu'il préférait, c'étaient les réunions intimes où elle jouait pour lui les études ou les préludes, « ces délicieux petits morceaux ». Il les mettait, avec raison, au-dessus des grandes compositions, plus célèbres peut-être, mais moins spontanées et naturelles. Il avoue un jour, le 13 mars 1865, qu'il s'est « sauvé après le morceau de Mozart, pour éviter la Polonaise de Cho- « pin, dont nous étions menacés ». Ce qu'il n'aimait pas, c'était de la rencontrer avec des fâcheux. Le 7 décembre 1850, « je l'ai trouvée attablée au « piano avec son professeur Kwiatkowski. Justement elle jouait avec lui de « sa musique. Le morceau finissait, heureusement, et je n'ai pas été dans « la nécessité de faire même une grimace d'approbation. »

Pauvre Delacroix! Venu pour entendre du Chopin, il subit du Kwiatkowski, et pour comble de disgrâce, il ajoute : « Revenu bien malgré moi « avec l'ennuyeux Kwiatkowski. » Ce n'est pas tous les jours fête.

Comme on connaît son faible pour la princesse, on sait comment l'attirer. En 1860, à une époque où il est déjà malade et consacre ses dernières forces à l'achèvement de sa Chapelle à Saint-Sulpice, on n'arrive pas à le distraire de son travail. Le 24 septembre, Berryer, son cousin, écrit à la princesse :

« Eugène Delacroix, que je n'ai pas pu tirer jusqu'à ce jour de sa « mélancolique retraite de Champrosay, va m'accourir quand je lui dirai « qu'il peut espérer de se trouver chez vous à Augerville. »

Berryer se trompa cette fois. Delacroix, occupé à son église, résista à l'appel des sirènes.

« Je vous assure, — répond-il à Berryer le 14 octobre — que je cours « à mon église avec une ardeur que nous mettions autrefois à courir dans « de tout autres lieux. Ecrivez-moi, cher et respecté cousin, que vous m'ap-

(5) *Journal*, t. II, p. 325.

« prouvez et qu'une âme comme la vôtre comprend et encouragera ce beau « zèle. Je suis heureux de me le prouver encore, et je m'aperçois que mon « corps est plus vieux que mes sentiments et ma passion pour la peinture... »

Sa passion pour la peinture, d'accord; mais il y a aussi chez Delacroix je ne sais quel sentiment de coquetterie, émouvante du reste, la crainte de se montrer malade, diminué, amoindri, à sa chère jolie laide. Il éprouvait toujours pour elle le même sentiment tendre, témoin la lettre qu'il écrivait quelques semaines plus tard à Grzymała, à l'occasion de la nouvelle année, le 7 janvier 1861 :

« Si vous voyez quelquefois la charmante princesse Marcelline, autre « objet de mes respects, mettez à ses pieds l'hommage d'un pauvre homme « qui n'a cessé d'être plein du souvenir de ses bontés et d'admiration de « son talent, autre trait d'union entre le séraphin que nous avons perdu, et « qui, à cette heure, charme les sphères célestes... »

Souvenir touchant d'un grand malade qui unissait dans une même affection Chopin et la princesse Marcelline.

La Comtesse Delphine Potocka et sa sœur la princesse de Beauvau ont tenu beaucoup moins de place dans le cœur de Delacroix. La raison en est, je crois, qu'elles étaient beaucoup plus liées, la première surtout, avec Paul Delaroche que les questions d'art séparaient, comme on sait, de Delacroix. La comtesse Delphine, née Komar, avait épousé en 1830 le comte Potocki. Elle était célèbre par sa beauté classique et son talent musical. Elle vint à Paris en 1831, se sépara de son mari et se consacra à la musique. Elle devint, de 1832 à 1835, l'élève de Chopin qu'elle entoura jusqu'à sa mort des soins les plus touchants. Souvent vêtue de blanc, — telle qu'Ary Scheffer l'a représentée dans son *Paolo et Francesca*, — cette grande dame polonaise se montrait dans les salons parisiens, où sa voix merveilleuse enchantait les fervents de musique. Le 30 mars 1849, Delacroix écrivait :

« Vu le soir chez Chopin l'enchanteresse Mme Potocka. Je l'avais « entendue deux fois; je n'ai guère rencontré quelque chose de plus « complet. Le premier jour surtout, il y avait un demi-jour complet et sa « toilette de velours noir, sa coiffure, tout, jusqu'à ce qu'on ne voyait pas, « me l'avait fait juger ravissante par sa beauté comme elle l'est effective- « ment par sa grâce. »

Même impression quelques jours plus tard, le 11 avril :

« J'ai revu Mme Potocka chez Chopin. Même effet admirable de sa « voix. Elle a chanté des morceaux des nocturnes et de musique de piano

« de Chopin, entre autres celui du *Moulin de Nohant* qu'elle arrangeait « pour un *O Salutaris*. Cela faisait admirablement. »

La princesse de Beauvau, sa sœur, n'a point laissé le souvenir d'une musicienne. C'était une jolie femme, une grande dame, qui se contentait de remplir ses devoirs mondains. Elle avait fait la connaissance de Delacroix chez sa sœur. Un jour, en 1860, elle vint avec la comtesse Delphine visiter l'atelier du peintre, rue Notre-Dame-de-Lorette. Il était occupé alors à peindre des tableaux de chevalet que commençaient à se disputer les amateurs et les marchands. Les deux dames regardèrent les tableaux et leur attention fut attirée par deux petites toiles.

« La nudité de *la Femme impertinente* et celle de *la Femme qui se* « *peigne,* — écrit Delacroix dans son *Journal,* le 14 février 1850, — lui « ont sauté aux yeux. « Que pouvez-vous trouver là de si attrayant, vous « autres artistes, vous autres hommes? » Qu'est-ce que cela a de plus inté- « ressant que tout autre objet vu dans sa nudité, dans sa crudité, une « pomme par exemple? »

Delacroix ne nous fait point part de ce qu'il répondit, mais il crut certainement que la belle Delphine ne pensait pas un mot de ce qu'elle disait.

A côté de cette société aristocratique qui se groupait autour des Czartoryski, il faudrait maintenant montrer l'autre aspect de l'émigration polonaise, ce qu'on pourrait appeler le parti démocratique. Le grand homme, l'âme de ce parti, c'était l'illustre poète Adam Mickiewicz. Dans les milieux politiques et intellectuels de Paris, il fut et il est resté plus célèbre peut-être que Chopin. Dans tous les cas, il contribua autant que Chopin à l'immense intérêt que la France porta à la Pologne et qui devait aboutir un jour à sa résurrection.

En 1840, l'illustre auteur des *Aïeux* et du *Livre des pèlerins polonais,* cet évangile des exilés, se trouvait à l'apogée de sa gloire. La croyance de cet illuminé en sa vocation surnaturelle s'entourait d'une auréole. On parlait à Paris, sans bien la connaître, de la doctrine messianique du peuple polonais et du monde slave en général. C'est dans cette atmosphère d'enthousiasme que fut créé au Collège de France le cours de langue et littérature slaves : Mickiewicz l'ouvrit dans la séance mémorable du 22 décembre 1840.

Mickiewicz, ami de Chopin, se lia, naturellement, avec George Sand, et fréquenta le salon de la rue Pigalle. Il y rencontra Delacroix.

La conversation si curieuse sur l'art de la musique entre Delacroix et Chopin avait pour témoin Mickiewicz qui était arrivé à l'improviste rue

Pigalle. Pendant ce temps, le feu prend dans la chambre de George Sand. Grand brouhaha! Tout le monde se lève pour aller éteindre le feu.

« Cela nous prend une grande heure, — conte George Sand. Après « quoi nous disons : « Et Mickiewicz, où peut-il être? » On l'appelle, il « ne répond pas; on rentre au salon, il n'y est pas. Ah! si fait, le voilà, « dans le petit coin où nous l'avons laissé. La lampe s'est éteinte, il ne « s'en est pas aperçu; nous avons fait beaucoup de bruit et de mouvement « à deux pas de lui, il n'a rien entendu, il ne s'est pas demandé pourquoi « nous le laissions seul; il n'a pas su qu'il était seul. Il écoutait Chopin; « il a continué de l'entendre. »

On aimerait penser que c'est ce jour-là que Delacroix, — sur une feuille de papier à lettres au chiffre de George Sand, — a dessiné ce curieux portrait de Mickiewicz où l'artiste évoque en quelques coups de crayon la figure extatique de l'illustre illuminé. En tous cas, il n'est pas douteux que ce portrait ait été exécuté chez George Sand : il nous donne une idée de Mickiewicz tel qu'il était au moment de ses cours au Collège de France. C'est un document fort précieux.

C'est de lui le seul souvenir que nous en ait laissé Delacroix : le *Journal*, ni la *Correspondance* n'en contiennent nulle mention. Je ne m'en étonne point. Dans les idées politiques, pas plus que dans le lyrisme de Mickiewicz, je ne trouve rien qui pût attirer Delacroix. Tout son cœur s'était donné à Chopin et à la musique de Chopin. Ses préférences le portent du reste bien plus vers la Société aristocratique des Czartoryski que vers les démocrates polonais que l'on rencontrait chez George Sand.

Pour terminer cette revue des amitiés polonaises de Delacroix, je voudrais encore parler du fameux peintre *Rodakowski*. Né en 1823, à Lwów (Léopol), il étudia d'abord à Vienne, puis vint à Paris en 1846 pour entrer dans l'atelier de Léon Cogniet où il se perfectionna. Familier de Chopin, de Grzymała, et par eux de la famille Czartoryski, il rencontra Delacroix et ses amis, notamment Villot, conservateur de la peinture au Musée du Louvre. Delacroix appréciait son talent, non moins que la manière dont Rodakowski lui parlait du sien.

« Rodakowski, — note-t-il dans son *Journal* le 10 mai 1854, — m'a « fait plaisir en exaltant le Massacre (de Scio) qu'il met au-dessus de « tout. »

De 1850 à 1860, pendant une dizaine d'années qui marquent l'apogée du talent de Rodakowski, il exécuta bon nombre de portraits dont quelques-uns comptent parmi les meilleurs de ce temps. Le portrait du général Dem-

biński, exposé au Salon de 1852, attira l'attention des artistes et des critiques et lui valut, sur l'intervention de Delacroix, une médaille d'or de première classe. Mais ce qui provoqua l'admiration de Delacroix, ce fut le portrait de sa Mère, exposé par l'artiste au Salon de 1853. Après une tournée de visite chez les confrères qui l'avaient convié à voir leurs tableaux, avant l'ouverture du Salon, Delacroix note, en rentrant, dans son *Journal,* le 8 août 1853 :

« Que de tristes plaies, que d'incurables maladies du cerveau ! Je n'ai « eu qu'une compensation, mais elle a été complète : j'ai vu un véritable « chef-d'œuvre : c'est le portrait que Rodakowski vient de rapporter « d'après sa Mère. Cet ouvrage confirme le précédent (celui du Général « Dembiński) qui m'avait tant frappé à l'Exposition. »

Quelques semaines plus tard, après une visite au Salon, le 10 juin, il insiste de nouveau :

« Le portrait de Rodakowski, c'est aussi beau que tout. »

Magnifique éloge de la part de Delacroix, qui se montrait d'ordinaire réservé ; nous ne le trouvons pas exagéré, à voir la belle tenue de cette œuvre, la sobriété, le naturel, la solidité de cette peinture où l'artiste a mis tout son talent, tout son cœur.

Les relations de Rodakowski avec Delacroix et Villot, et par eux, avec le petit clan de Champrosay, les Barbier, le Maréchal Pélissier, le vainqueur de Malakoff, lui valurent quelques portraits ; d'abord celui de Villot, aujourd'hui au Musée du Louvre, ne fut pas fort apprécié par Delacroix. « Rodakowski tombe dans le défaut de largeur, il a pris ce pauvre Villot en « maigre, ce qui n'était pas le cas », note-t-il dans son *Journal,* le 30 juin 1854. Le portrait du Maréchal Pélissier, au Musée de Versailles, présente les inconvénients d'une commande officielle ; l'attitude théâtrale du personnage en grand uniforme, le bâton de Maréchal à la main, debout sur les ruines de la Tour de Malakoff, nous laisse tout à fait froid. Mais qui aurait réussi pareil pensum ? Nous préférons de beaucoup le portrait de la Comtesse Alexandre de Laborde, grand-mère du comte actuel, chez qui nous l'avons heureusement retrouvé. C'est une belle peinture datée de 1853, un peu froide, comme tous les portraits de commande. Pour nous, Rodakowski reste le peintre de sa Mère et du Général Dembiński, — deux chefs-d'œuvre : le mot est de Delacroix.

Cette revue, si rapide qu'elle soit, des amitiés polonaises de Delacroix, nous apprend beaucoup de choses peu connues sur l'homme et sur l'artiste : D'abord, la curiosité, l'étendue, l'universalité de son esprit qui l'attire vers

les hommes, les arts, les idées, les goûts, les modes de l'étranger. Dans un temps comme le nôtre où l'art, hélas! tout comme la science, s'est spécialisé, où le talent s'est étriqué, où tant d'artistes sans culture n'ont plus rien à dire, on sent plus vivement la valeur de ces grands esprits qui cherchent à élargir leurs horizons. Ainsi s'explique la pénétration du Romantisme français par le Romantisme polonais : celui-ci préoccupé surtout de la résurrection de la liberté; le nôtre, plus général et plus désintéressé. Il n'est pas indifférent de savoir que Delacroix, Chopin, Mickiewicz, Rodakowski, se sont connus et fréquentés dans l'atmosphère mondaine, intellectuelle ou sociale de Paris. Mais dans cette communion féconde, il reste surtout l'amitié de Delacroix et de Chopin, l'adoration du peintre pour le musicien, symbole émouvant de l'éternelle amitié de la France et de la Pologne.

André JOUBIN.

APPENDICE

Nous donnons ici une Notice inédite relative à l'Hôtel Lambert due à M. Louis de Planet. Elle a été écrite à l'occasion d'une fête de Charité donnée par la Princesse Czartoryska les 16 et 17 avril 1859, et en offre un récit assez vivant. Elle contient aussi des renseignements précis sur la restauration des peintures de Lesueur par Eugène Delacroix.

Louis de Planet, — né à Toulouse en 1814, mort à Paris en 1874, — peintre de talent, avait eu le grand honneur de servir de collaborateur à Delacroix pour ses travaux décoratifs de la Chambre des Députés, de 1841 à 1845. Il a laissé des souvenirs de cette collaboration dans un cahier que j'ai publié en 1929, dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de l'Art français*. Son témoignage est toujours sincère, exact et instructif; c'est pour cette raison que cette Notice m'a paru digne d'être publiée.

A. J.

L'HOTEL LAMBERT

Avant la vente des bijoux envoyés par des dames polonaises, faite à l'Hôtel Lambert au profit des blessés polonais, eut lieu le samedi 16 et le dimanche 17 avril [1859] leur exposition publique. Nous nous y rendîmes le dimanche; de nombreuses voitures stationnaient devant l'Hôtel, et une foule considérable se pressait dans l'escalier et la grande galerie où étaient exposées ces nobles dépouilles. C'est avec une vive émotion que nous avons franchi le seuil de cette demeure hospitalière, ouverte à toutes les infortunes, habitée par une auguste famille, dont les vertus patriotiques et l'inaltérable dévouement, inspirent le respect à tous les hommes de cœur.

Les bijoux renfermés dans dix vitrines occupaient le milieu de la galerie sur des tables recouvertes de riches tapis; dans une des vitrines étaient environ 170 bracelets et d'après la place que pouvaient tenir ces objets relativement aux autres bijoux plus petits, comme bagues, colliers, boucles d'oreilles, broches, etc., qui pouvaient être de 3 à 400 par vitrine, le nombre total des bijoux devait être à peu près de quatre mille (un journal en portait le nombre à 5.000). Parmi eux se trouvaient des montres précieuses, des cachets, des bagues armoriées, des croix de toutes formes, de toute grandeur, des mosaïques, des diamants, des objets d'argent ciselé; on retrouvait l'aigle de Pologne, des images religieuses, quelques portraits de personnages héroïques, des boîtes, des dés, des alliances, etc., témoignages touchants du plus pur patriotisme ! Un Polonais décoré, à la figure ouverte, était près de la porte d'entrée et paraissait heureux de l'empressement de la foule... Une dame étrangère, sans doute aussi Polonaise, assise sur un des fauteuils de la galerie, tenait dans sa main une bourse, et semblait n'oser en faire usage; il nous paraissait tout naturel qu'une quête eût lieu et nous lui demandâmes s'il ne devait pas y en avoir une. « Je le désirerais « bien, — répondit-elle avec un accent étranger, — mais je n'ose pas. »



16. Hôtel Lambert. La Galerie d'Hercule.
Phot. L. Moreau, Paris.



17. L'apothéose d'Hercule. Détail de la fresque de Le Brun d'après une gravure de Picart.

18. Le Sueur. Plafond du Grand Cabinet, dit Salon d'Espagne à l'Hôtel Lambert.
Phot. F. Contet, Paris.

19. Peintures en grisaille de Le Sueur dans le vestibule ovale de l'Hôtel Lambert.
Phot. F. Contet, Paris.



20. Le Sueur. Détail des peintures en grisaille du vestibule ovale de l'Hôtel Lambert.
Phot. F. Contet. Paris.

21. Le Sueur. Détail du plafond en grisaille du vestibule ovale de l'Hôtel Lambert.
Phot. F. Contet, Paris.

1

22. Le Sueur. Les fresques de la salle de bain à l'Hôtel Lambert. D'après une gravure de Picart.

23. H. Rodakowski. Portrait de la mère de l'artiste, détail. Łódź. Musée de l'Art et d'Histoire.

24. H. Rodakowski. Portrait de Frédéric Villot. Paris. Musée du Louvre.



25. H. Rodakowski. Portrait de la comtesse de Laborde..
Paris, Coll. du comte Alexandre de Laborde.



26. P. Delaroche. Portrait de la comtesse Delphine Potocka, dessin.
Paris, Coll. de Mme Delaroche-Vernet.

Nous déposâmes alors notre modeste offrande, et notre exemple fut aussitôt suivi par beaucoup de personnes, qui, comme nous, avaient hésité devant cette bourse, qui restait là, inoccupée et ne s'offrait pas.

Quelques instants après un mouvement se fit dans la foule, une porte venait de s'ouvrir, et la princesse-mère parut, entourée de quelques dames, un murmure respectueux l'accueillit, elle fit le tour de la Galerie, reçut avec affabilité ceux qui s'approchaient d'elle, et rendait les saluts qu'on lui faisait avec une grâce des plus touchantes. Avec son costume noir, sa physionomie trahissait l'attendrissement, ses traits empreints d'une douceur infinie et d'une extrême tristesse, elle représentait la patrie absente, la Pologne en deuil. Après quelques moments passés au milieu des visiteurs émus, elle se retira laissant dans tous les esprits une impression où le respect le plus grand se mêlait à la plus vive sympathie.

Nous avions accompli ce jour-là notre pieux pèlerinage; nous pûmes ensuite examiner les autres richesses de cette galerie, illustrée par Lebrun, Huysmans (d'après Charles Blanc) et Swanevelt. Le plafond, légèrement voûté, est divisé en cinq compartiments, séparés les uns des autres par une ornementation des plus riches, le tout de la main de Lebrun. Les deux compositions du milieu et les plus importantes, représentent Hercule combattant les Centaures, et Hercule délivrant Hésione. Les trois autres contiennent l'hymen et l'apothéose d'Hercule. Le combat des Centaures est bien composé, d'une couleur bien conservée et assez vigoureuse, il est mieux éclairé et supérieur en tout à l'autre représentant Hercule délivrant Hésione. Sur le bord de la composition, à gauche des centaures, se détache une femme ailée, demi-nue, qui soulève une corbeille de fleurs; la tête en est ravissante, la pose est pleine d'abandon; une tunique gris clair et une draperie jaune dont elle est à peine enveloppée, ajoutent à la fraîcheur de la carnation; elle est mieux de couleur et d'effet que ce que fait ordinairement Lebrun. Cinq grands paysages ou trumeaux ornent un côté de la Galerie, deux sont remarquables, ils paraissent être de Swanevelt; dans l'un se trouvent des arbres d'une grande beauté, l'autre m'a paru représenter Hercule dans l'antre de Cacus; l'aspect en est mystérieux et plein d'une élégance originale. Cette galerie au second étage, éclairée par six grandes croisées faisant face aux paysages et par une grande ouverture vitrée à l'extrémité, tient toute l'aile qui borde le quai, et s'avance à la pointe de l'île; le coup d'œil du balcon est des plus heureux et offre un grand horizon. L'appartement qui s'ouvre sur la galerie et par où sortit la princesse, nous parut très richement décoré de peintures. Le vestibule qui précède et de forme ovale est peint en grisaille, et de la même époque que le reste de l'Hôtel. L'escalier est beau, spacieux, et affecte la forme quadrangulaire

ainsi que la rampe qui est un peu massive; il est aussi garni de tableaux; dans le haut nous avons aperçu de grands portraits de personnages qui nous ont paru devoir être des hommes célèbres dans l'histoire de Pologne. Le jardin est entre l'aile de la Galerie et l'aile droite de la cour d'entrée.

Au-dessus de l'escalier, faisant face à la porte de la rue, est un cartouche où se trouvent les noms de Lesueur, Lebrun et Levau, l'architecte, avec la date de 1640; en effet, c'est alors que fut construit l'Hôtel, et c'est vers 1650 que Lesueur et Lebrun y travaillèrent sous le Président Lambert, et après lui, du temps du Fermier général Dupin, qui l'acheva, ce fut un lieu de réunion pour les hommes célèbres; Voltaire y habita quatre ans.

En 1777, une partie des Lesueur qui s'y trouvaient furent achetés par Louis XVI et sont placés au Louvre; il doit cependant y en avoir encore de remarquables, soit dans le cabinet des bains où Lesueur a peint Calisto — Diane au bain, — le triomphe de Neptune, — celui d'Amphitrite, — soit dans d'autres parties de l'Hôtel, dans une pièce voisine de la galerie. Charles Blanc y a vu une coupole de Lesueur, Zéphire et Chloris; ce qui nous porte à avoir cette croyance, c'est surtout parce que M. Eugène Delacroix me parlait souvent de l'Hôtel Lambert et de ses beaux Lesueur, et à ce sujet, il me disait « que c'était même par ses conseils et ses menées qu'il avait fait acheter l'Hôtel par le prince Czartoryski », il ajoutait, et ce sont ses propres expressions : « que c'était encore là que Lesueur avait ses plus belles choses, et qu'il en avait restauré plusieurs morceaux entièrement dégradés, voyant qu'on allait confier ce travail à des gens complètement ineptes » (avant l'acquisition du prince Czartoryski l'hôtel avait été occupé par l'Administration des lits militaires). Ce fut à la fin de 1843 que M. Delacroix fit cette espèce de restauration, « éprouvant, disait-il, une grande satisfaction à la faire, et y apportant beaucoup d'ardeur et d'entrain. » — « Il estimait aussi beaucoup les peintures de Lebrun à l'époque où il exécutait le plafond de la Galerie d'Apollon. » (Notes tirées de mes souvenirs manuscrits sur Eugène Delacroix s'arrêtant à 1854.)

C'est donc aux soins éclairés de la famille illustre qui l'habite que l'on doit la conservation de cet Hôtel, consacré par le génie, destiné à toutes les gloires, devenu l'asile des plus nobles vertus, et qui renferme encore des œuvres d'art aussi précieuses.

Louis de Planet,
5, *rue des Beaux-Arts.*

LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE LA FRANCE ET LA POLOGNE AU XVII[e] ET AU XVIII[e] SIÈCLES

II. TRADITIONS ET NOUVEAUTÉS AU TEMPS DES ROIS SAXONS

III. L'INTERNATIONALISME AU TEMPS DE STANISLAS AUGUSTE

par

Pierre FRANCASTEL

II. TRADITIONS ET NOUVEAUTÉS AU TEMPS DES ROIS SAXONS

Quelques dessins donnés, de Paris, par Meissonnier, pour des intérieurs varsoviens; des plans fournis, vers 1770, par l'architecte Charles-Pierre Coustou, pour Jordanowice; trois portraits polonais faits, par Rigaud, à Paris; quelques ouvrages de sculpture faits, par Vinache et par Lestache, à Rome ou à Paris, pour la cour de Dresde; la venue, chez les Czartoryski, en 1750, du pastelliste Marteau, tel est le maigre butin de petits faits qui permet à M. Louis Réau de défendre la thèse d'une longue ignorance réciproque, sur le terrain artistique et intellectuel, de la Pologne et de la France avant Stanislas Auguste.

Frappés, malgré tout, par certaines affinités d'ordre général, les Polonais ont estimé, pour leur part, qu'il entre, sans doute, chez eux, au XVIII[e] siècle, plus d'influences françaises que nos compatriotes ne l'ont cru, mais seulement à travers Dresde et sous une forme indirecte, dans la mesure générale où le goût français « règne » partout en Europe.

On espère pouvoir démontrer que, non seulement, les érudits polonais ont eu raison de pressentir une grande influence de l'art français, en Pologne, au temps des Augustes, mais qu'indépendamment des contacts indirects il y a eu, entre les deux pays, des relations immédiates beaucoup plus nombreuses qu'on ne l'a supposé jusqu'ici.

Il n'est pas vrai, d'abord, de penser que toute la vie intellectuelle et artistique de la Pologne ait été absorbée par la cour de Dresde. Il y a eu, en particulier, une cour polono-française de Nancy — dont nous dirons plus loin l'importance — et, surtout, dans le pays même, une activité et une civilisation remarquables qui se sont développées, indépendamment des conditions politiques, dans une atmosphère de liberté réelle et d'éclectisme.

On a énormément bâti en Pologne, avant Stanislas Auguste. Pour Varsovie, nous en avons le témoignage éloquent dans une série de toiles de Canaletto, passé de Dresde à Varsovie, en 1768, postérieurement à l'avènement du roi. Or, la ville que Canaletto a vue et représentée dans les vingt-sept toiles du Zamek, n'est pas, comme on le répète communément, celle de Stanislas Auguste, mais celle qui s'éleva sous les règnes de ses prédéces-

seurs : celle des temps saxons. Les toiles sont toutes, en effet, signées et datées de 1770, elles donnent l'état de la ville au bout de six années seulement de règne de Stanislas Auguste et il est surabondamment démontré que ces années-là ont été marquées par une faible activité du bâtiment dans la capitale.

Les toiles de Canaletto sont, d'autre part, d'une assez grande précision, mais elles sont plus suggestives encore — nul ne songerait à s'en plaindre — de la vie bariolée de la rue polonaise au XVIII[e] siècle, que de la structure monumentale, et surtout décorative, de chaque édifice en particulier. Elles doivent être complétées par une série de documents variés. Un Français, Ricaud de Tirregaille, est l'auteur d'un plan de Varsovie, daté de 1752, où se voit, en bordure, la silhouette des principaux monuments de la capitale. Des croquis postérieurs de Vogel fournissent, dans le détail, plus d'un renseignement précieux. D'autre part, il existe un album du Polonais Schmidtner remontant au début du XIX[e] siècle, où se trouvent relevées les constructions du règne de Stanislas Auguste, ce qui permet un rapprochement d'ensemble, très éloquent, entre la ville des saxons et celle du dernier roi de Pologne (1).

Une première constatation générale s'impose. Dans l'ensemble, le Varsovie de 1760 est infiniment plus français que le Dresde de la même époque. Le parallèle se fait d'autant plus aisément, d'autant plus sûrement, que Canaletto est aussi l'auteur d'une série de vues de Dresde et qu'ainsi tout ce qui tient à l'interprétation personnelle est éliminé; bien plus, l'intervention de l'artiste jouerait plutôt dans le sens de l'uniformisation.

Ce qui, au premier abord, permet de dire que Varsovie était plus français que Dresde, c'est surtout le plus grand nombre de demeures entre cour et jardin et aussi, d'une manière générale, les façades. Tout le centre de la ville — comme il est facile de s'en rendre compte encore aujourd'hui — les rues du faubourg de Cracovie, Miodowa, Długa et les voisines, offrait un aspect, unique sans doute en Europe, d'application résolue du plan français. Jusqu'à quel point non seulement le plan mais le style français régnait-il également ici? C'est sur cette question que portera la discussion, car si, en général, la supériorité de nos compatriotes était reconnue en ce qui concerne l'habile entente des aménagements, elle était, au contraire, contestée en ce qui concerne l'agrément des élévations : plan français, élévation italienne, c'était, par exemple, la règle de Catherine.

(1) Sur les Canaletto de Varsovie, cf. Tadeusz Sawicki. *Warszawa w obrazach B.B. Canaletta*. Varsovie 1927. La plupart des silhouettes du plan de Ricaud sont reproduites par A. Lauterbach. *Warszawa*. Varsovie 1925 et R. Przezdziecki. *Varsovie* 1924. Cf. en outre, Alexandre Kraushar. *Dawne pałace warszawskie*. Wilno 1925. C'est M. Chowaniec qui m'a signalé, le premier, l'album de Schmidtner, *Zbiór celniejszych gmachów m. s. Warszawy*, s. d.

On ne vise nullement à démontrer que *tout* était français, à Varsovie, au milieu du XVIIIe siècle. Ce n'est pas un paradoxe que l'on s'applique à soutenir. Ce que l'on conteste c'est l'existence d'un rococo polono-saxon plaçant la Pologne dans l'orbite artistique de Dresde.

Il n'est pas difficile de découvrir l'origine de cette conception : c'est à Gurlitt qu'elle remonte. Cet auteur a eu le mérite de montrer, le premier, la valeur de l'art de ce temps en Pologne, mais il a eu le tort, très grave, de partir non de l'observation critique des faits, mais d'une idée *a priori :* celle de la supériorité absolue, dans tous les domaines, de la Saxe sur la Pologne. C'est lui qui a lancé l'idée d'une colonisation artistique et intellectuelle de ce pays par les Saxons. Les Polonais ont eu beau jeu à relever les erreurs grossières dont ses livres fourmillent; ils ont, malheureusement, conservé ses thèses (2). On insistera sur ce problème de l'existence d'un style polono-saxon, car il est inséparable de celui des influences françaises en Pologne au XVIIIe siècle.

C'est à tort que Gurlitt a voulu honorer Auguste III du titre de Bauherr de Varsovie. L'histoire, récemment esquissée, de cette ville nous apprend que, dès le début du XVIIIe siècle, les magnats polonais construisaient des palais aux portes de la ville. On a vu même, par la gravure de Dahlberg, que le mouvement remontait au milieu du siècle précédent. L'élection d'un roi saxon ne détourna pas, au contraire semble-t-il, les seigneurs de s'assurer des demeures magnifiques à Varsovie. C'est là que se faisaient les rois, et les nobles polonais ont beau laisser un comte Brühl gouverner et exploiter le pays au nom d'un Auguste, ils gardent jalousement les marques de leurs prérogatives. Le XVIIIe siècle prépare, malgré tout, un certain réveil du patriotisme — qui se traduira par l'élection de 1764.

On a dit, d'autre part, que les nobles polonais avaient peu vécu dans leurs demeures. C'est possible, ce n'est nullement sûr — il y avait une vie de salon à Varsovie — et, du reste, il en allait de même en France, notamment à Versailles. Les constructions de Varsovie témoignent, sans aucun doute, du goût personnel des seigneurs, la durée de la résidence n'a rien à voir dans cette affaire.

Jusque vers 1765, Varsovie a conservé des traits tout à fait originaux, dont les géographes se sont avisés avant les historiens de l'art (3). Le territoire de la ville était toujours celui de la cité du moyen âge, enfermée dans une étroite enceinte. Désireux de se soustraire aux lois municipales en s'as-

(2) Cornelius Gurlitt. *Warschauer Bauten aus der Zeit der Sächsischen Könige.* Berlin, 1917.
(3) A. Jobert. *Varsovie, étude de géographie urbaine.* Mélanges géographiques. R. Blanchard. Grenoble 1932.

surant une manière d'extraterritorialité, les magnats construisaient en dehors des limites de la commune, sur des bandes de terrain formant ce qu'on appelait des *jurydyka*. Ils y transportaient leur goût avec leurs mœurs campagnardes. Et cette juxtaposition de domaines seigneuriaux à la française constitue une confirmation éclatante de l'emprise exercée par notre pays, au XVIII[e] siècle, sur la classe des magnats.

Regardant les choses de plus près, on découvre que ces *jurydyka* rendaient absolument impraticable toute circulation : c'étaient de petits domaines clos. Ce fut l'œuvre indiscutable de Stanislas Auguste que de les supprimer et d'étendre les limites de la ville, portées aux bornes de ces domaines. Il faut noter ici que, à cet égard, les Canaletto nous fournissent déjà un témoignage de son activité, puisqu'ils nous montrent quelques-unes de ces nouvelles rues de Varsovie dont le caractère cahotique rappelle l'allure capricieuse des grandes artères de la ville encore aujourd'hui. On se demande même si ce n'est pas à cette lointaine mode française que se rattache, en partie, la disposition caractéristique des blocs d'immeubles actuels : les innombrables cours intérieures de Varsovie seraient une survivance, à peine discernable, des innombrables fers à cheval qui constituaient, sur les plans du milieu du XVIII[e] siècle, la ville neuve et qui proviennent, soit d'anciens palais seigneuriaux transformés, soit de constructions nouvelles, mais qui montrent également le prestige intact du type d'hôtel à la française.

L'urbanisme et l'histoire ne nous apprennent rien, en revanche, quant aux élévations. Sur ce point, malheureusement, on ne dispose pas de documents concluants. On peut remarquer, toutefois, qu'à Dresde, à Vienne ou à Prague, le type le plus courant est celui du palais italien : à front de rue, monumental et massif, percé régulièrement de fenêtres, plus ou moins superficiellement décoré de pilastres et de frontons, type dont, avec Gabriel, se rapprochera, d'ailleurs, l'art français vers le milieu du XVIII[e] siècle et qui se répandra aussi à Varsovie, à partir du règne de Stanislas Auguste. Or, vers 1770, pour un palais des évêques de Cracovie qui rappelle Vienne, on en peut citer dix autres qui restent fidèles à l'ordonnance française : en fer à cheval et à décor uni. En somme, dans l'élévation comme dans les plans, on croit discerner un certain archaïsme — fort naturel, au demeurant — par où le style varsovien se distingue du style francisant de Dresde — celui des Longuelune et des Jean de Bodt — beaucoup plus évolué. Tandis que la première vague Louis XIII et que le style Mansart ont pénétré rapidement et directement à Varsovie, au XVII[e] siècle, il semble qu'au XVIII[e] l'influence française ait affecté davantage le caractère d'une tradition que

d'un renouvellement. Cette impression s'accorde, au surplus, avec d'autres faits (4).

Comme on l'a fait pour mieux connaître le temps de Sobieski, on se demandera ce que nous apprend, par exemple, la personnalité des architectes contemporains des Augustes. La présence des saxons à Varsovie est assurée. Ils y tinrent, toutefois, moins de place qu'on ne l'a cru. On cite Longuelune, Pöppelman et Chiaveri comme les maîtres du style polono-saxon. Or, ni Longuelune, ni Chiaveri ne sont venus à Varsovie. Rien, dans cette ville, ne rappelle ni le palais japonais, ni le Zwinger, ni l'église catholique de la cour, qui sont, tout de même, les édifices caractéristiques de Dresde. L'art de Dresde est monumental et officiel, celui de Varsovie reste aristocratique. La Saxe a évolué plus vite dans un sens original, grâce, en partie, à la présence de huguenots français. Les gaucheries de Varsovie ne paraissent pas résulter d'une déformation des formules saxonnes, mais d'une interprétation divergente des modèles, surtout des dessins, français. Il n'y a pas à nier les rapports entre le style varsovien et le style saxon, mais il ne s'agit pas d'un milieu fermé polono-saxon. Les analogies existent aussi bien entre Varsovie et les autres régions de l'Europe centrale, de l'Alsace à la Bohème et de Vienne à Amsterdam.

Les vrais représentants du goût saxon à Varsovie sont des artistes de mince envergure : ils s'appellent Knöffel, Knöbel et surtout Jauch. Si le vieux Chiaveri a fourni des projets pour la façade du Zamek c'est Knöffel, en tout cas, qui a dirigé le travail. On dit aussi que Knöffel aurait donné les dessins du palais Brühl et que c'est Knöbel et Jauch qui l'ont édifié. A Deybel serait dû le palais Sułkowski, classicisant. Knöffel paraît avoir été l'intermédiaire assez lointain, entre Longuelune, Chiaveri et Varsovie ; Knöbel l'exécutant. Quant à Jauch, qui fut sans doute le plus actif, il vécut à Varsovie pendant trente ans. Mais il est probable que son rôle comme initiateur du goût fut à peu près nul : c'est un metteur en œuvre, la plus grande part de son activité fut consacrée aux travaux publics. En général, l'influence de Jauch et des Saxons fut surtout sensible dans les bâtiments officiels — presque tous ceux qu'on a cités rentrent, directement ou indi-

(4) C'est par erreur que M. Louis Réau attribue à Longuelune les premiers Łazienki, qui sont de Tylman. On a déjà cité les documents qui permettent de poser la question de la pénétration en Pologne, à Varsovie, de l'influence saxonne au début du règne d'Auguste le Fort : les projets de transformation de Wilanów et du palais d'Ujazdów, découverts par MM. Starzyński et Lauterbach. Ces projets n'eurent pas de suite; il fallut attendre près de cinquante ans pour qu'une architecture officielle saxonne apparaisse à Varsovie, surtout dans le style décoratif. On attribue, parfois, mais sans preuves, le palais Bleu, très français, à Pöppelman. Il reste qu'une influence française à travers la Saxe, tend un moment à s'insinuer à Varsovie dans les premières années du règne d'Auguste II, sur le plan du style monumental et de l'internationalisme franco-palladien — dont Tylman déjà était un représentant à Varsovie sous Sobieski — mais qu'elle s'oppose nettement à la tradition directe des magnats et des hôtels particuliers, plus ancienne et déjà archaïsante, entretenue par des italo-polonais comme les Fontana.

rectement, dans cette catégorie — et aussi dans la conduite des travaux de sculpture décorative. Encore sur ce terrain rencontrent-ils les Italiens (5).

Ils s'appellent Solari, Ceroni, Pompeo Ferrari, surtout Fontana. Les Fontana formaient, depuis longtemps, en Pologne, une dynastie d'architectes. Le premier du nom était venu au XVIe siècle. Une autre souche est sortie de Joseph Fontana, venu à Varsovie, de la Valsolda, en 1660, anobli en 1672 et retourné mourir dans son pays en 1685. Son activité nous échappe dans le détail. Nous connaissons mieux un second Joseph Fontana, venu à Varsovie, également de la Valsolda, vers 1709 et mort en Pologne vers 1741. M. Zbigniew Rewski a eu la bonne fortune de retrouver son testament et il nous le montre travaillant pour les Bieliński, les Zamoyski, les Pac, les Skarbek, les Czartoryski, sans parler des communautés religieuses (6). Son œuvre est très mutilée. On connaît par la gravure le palais Bieliński, construit par lui à Varsovie au début du XVIIIe siècle, et il est aisé de relever le caractère français non seulement de l'ensemble mais de certains détails, comme les frontons arrondis et la sobriété du décor. M. Morelowski a signalé aussi, à Wilno, une petite maison de ville qui rappelle son style et témoigne d'un certain goût français. Il n'y avait qu'un pas à faire pour entrevoir dans Joseph Fontana un curieux des choses françaises et M. Rewski nous l'a fait franchir en nous apprenant qu'il avait envoyé son fils, Jacques en France, en même temps d'ailleurs qu'en Italie, pour l'achèvement de ses études. Ce Jacques Fontana devait succéder à son père dans la faveur des Varsoviens, être anobli, en 1764, au Sejm du couronnement de Stanislas Auguste, devenir premier architecte du nouveau roi, jusqu'à sa mort survenue en 1773.

Nul doute que les Fontana ne représentent le goût national avant tout et qu'il ne faille se garder d'exagérer la part, et surtout la nouveauté, des influences françaises dans leur art. M. Rewski a peut-être été un peu loin en ce sens, faute de bien connaître le passé. Le Collegium Nobilium, construit par Jacques Fontana en 1743, se rattache au palais Krasiński de Tyl-

(5) Sur la participation des Saxons dans les travaux de Varsovie, cf. W. Tatarkiewicz. *Nowożytna architektura...* Sur Jauch, cf. Wacław Husarski. *J.J.D. Jauch, dyrektor budowli za czasów saskich.* P.K.H.S. 1928.

(6) Zbigniew Rewski. *Działalność Architektoniczna warszawskich Fontanów.* Biul. Hist. Szt. i Kult. II. 1934. La question du caractère français des frontons arrondis mériterait une étude développée. La forme en soi est italienne mais, du Louvre de Lescot aux Invalides de Bullant, elle semble s'être francisée dans certains emplois, notamment comme couronnement de portes monumentales et de travées de façades ou de pavillons d'angle. On notera que le maréchal Bieliński n'était pas, comme Branicki, du parti français. Il n'en demandait pas moins à Paris des projets de décorations intérieures. La mode française, au XVIIIe siècle, n'est plus une recherche nouvelle, elle est entrée dans les traditions d'une certaine classe sociale. Comme Branicki ou les Mniszech, Bieliński venait souvent à Paris. La publication, commencée sous l'égide de l'Académie polonaise de Cracovie, d'un *Słownik biograficzny polski,* fournira une masse de très précieux documents sur les voyages de Polonais notables et la source probable de leur culture internationale. Il n'en est, pour le moment, qu'à la lettre D.

man et au palladianisme international plus qu'à l'art français, exception faite des intérieurs, d'un vestibule notamment. La plus grande partie de l'œuvre des Fontana est, d'ailleurs, constituée par des édifices religieux, très italianisants. C'est à juste titre, toutefois, que M. Morelowski a signalé le fronton arrondi de l'église Sainte-Croix de Varsovie, œuvre des deux Fontana, comme s'apparentant à certaines formes caractéristiques de l'art français. Il y a là, en tout cas, une indication très intéressante : mais on ne pourra l'apprécier qu'en fonction d'une étude générale des infiltrations françaises dans l'art religieux international. Il est donc seulement assuré que les contacts directs s'entretiennent avec la France par des voyages d'artistes comme par les voyages des magnats. Mais il s'agit essentiellement du maintien d'une tradition.

On est tout à fait d'accord, au surplus, avec M. Rewski pour estimer que l'œuvre des Fontana démontre le peu de prise de l'influence saxonne sur les cercles varsoviens, mais, pas plus que ses devanciers, M. Rewski n'a dégagé deux faits essentiels : l'influence saxonne ne s'insinue en Pologne que vers le milieu du XVIII[e] siècle et l'évolution du goût dont elle témoigne correspond à une transformation profonde de la vie nationale. Les grands seigneurs francisés cèdent le pas au roi de Saxe, d'une part et, d'autre part, à une classe sociale nouvelle, frottée, sous l'influence des piaristes, de goût italo-polonais et d'idées anglo-françaises. Dans tous les milieux, désormais, on commence à chercher ailleurs qu'en France — comme Stanislas Auguste lui-même — des sources d'inspiration et des modèles. Au XVI[e] et au XVII[e] siècle la culture internationale était franco-romaine, elle prend, au XVIII[e] siècle, en Pologne comme ailleurs, un caractère beaucoup plus mêlé.

Qui nous dira, complétant les études de M. Rewski sur les Fontana et de M. Husarski sur Jauch, les auteurs du palais Mniszech, du palais Bleu, du Palais Radziwiłł, du palais Kazimierzowski, du palais Branicki? Et, surtout, qui étudiera le problème capital des ateliers et de la main-d'œuvre? C'est là que se trouve la clef du problème. On croirait volontiers — à titre d'hypothèse — que ces recherches aboutiront à démontrer que la conduite des travaux et la main-d'œuvre spécialisée eurent un caractère essentiellement italo-polonais — la main-d'œuvre saxonne ne venant qu'ensuite, à partir de 1750 — et que la part de la France réside essentiellement dans la connaissance et la pratique des recueils gravés d'architecture ou de décoration (7).

Il y a longtemps qu'on a dit l'importance de la diffusion des grands recueils gravés, mais on n'a pas exploité systématiquement cette source.

(7) Wacław Husarski. *Rzeźba polska od wieku XVIII* (extrait de Wiedza o Polsce). Varsovie 1932.

On n'a pas vu que, dans beaucoup de pays, le recueil d'architecture ou d'ornement français remplace la vue des œuvres ou la possession des dessins originaux. Grâce à un Tessin la Suède s'initie à l'art français sur les relevés, directement conquis sur place, des ouvrages les plus caractéristiques des Perrault et des Mansart. La Pologne, qui n'a eu ni huguenots ni Tessin, se tient exclusivement au courant par des gravures. On explique ainsi le caractère superficiel de l'influence française dans tout ce qui n'est pas le plan, la distribution ou la masse des édifices; mais on suggère en même temps l'existence d'un style italo-polono-français original. Déformation certes, et qui n'est pas sans analogies d'ensemble avec celles des autres contrées de l'Europe centrale, mais où, selon toute vraisemblance, c'est l'italianisme et non le germanisme qui joue, à côté de l'influence française et du goût national, le principal rôle, au moins jusqu'au milieu du siècle. Ainsi rencontre-t-on le grand problème, mal connu, de la part réciproque de la France et de l'Italie dans l'internationalisme de la fin du XVII[e] siècle et du début du XVIII[e]. Il doit tenter les érudits.

Pour rester sur le terrain varsovien, on ajoutera une dernière remarque; tout indique que la part des Français, capitale dans la disposition générale des édifices, de plus en plus faible dans la décoration extérieure, ne fut pas négligeable en ce qui concerne l'aménagement des intérieurs. Il ne reste, malheureusement, pour ainsi dire aucune trace de ces travaux et on en est réduit aux témoignages indirects : ceux qu'a relevés M. Réau, ceux qui résultent de l'étude de quelques vestiges provinciaux, celui surtout, malheureusement tout général, que fournit une lettre célèbre de la comtesse Brühl. Quand le comte Brühl, représentant d'Auguste III à Varsovie, sorte de vice-roi, arrive dans cette ville, vers 1750, il se fait construire un palais et, comme il est naturel, il s'adresse aux représentants du goût saxon, à Knöbel et à Jauch, pour le décorer et pour l'orner. En fait, il se borne à la transformation du palais Sanguszko, français de plan; la marque saxonne apparaissant seulement dans la sculpture décorative, malgré la présence d'un Français, Coudray, venu de Dresde avec les Deybel et les Knöffel. Et pourtant, lorsque la comtesse Brühl arrive à Varsovie, dans sa nouvelle résidence, elle écrit à ses amies de Dresde pour leur annoncer, avec une pointe d'amertume, que tout s'y ressent du « goût français dont on fait grand cas ici ». C'est un témoignage dont on entrevoit désormais toute la portée (8).

(8) La lettre de la comtesse Brühl est citée par Tatarkiewicz. Sur le palais Brühl, cf. A. Lauterbach. *Pałac Brühlowski w Warszawie.* Spr. P.A.U. XLI 1936. Les autres palais de Varsovie attendent encore leur historien. On ne les connait, pour le moment, qu'à travers Canaletto, Ricaud et Vogel. Pour juger des déformations qu'ils ont subies — quand ils n'ont pas totalement disparu — cf. le palais Mniszech dans Przezdziecki, pp. 112 et 144.

Il est tout à fait clair, lorsque l'on étudie l'architecture civile à Varsovie, au temps des rois saxons, que l'emprise de Dresde a été aussi faible que possible sur les grands seigneurs polonais et que l'action des Auguste est restée longtemps extérieure à leur vie. Les rivalités de clans existaient davantage dans la politique que dans les mœurs. Si les Polonais s'étaient vraiment fondus dans la vie saxonne, allemande, il est probable que l'histoire aurait pris un autre cours. C'est par souci d'indépendance — et pour les chefs de clans d'ambition — que les Polonais se sont donné des rois étrangers. On sait comment ils ont fini par exciter l'envie et l'appétit de leurs voisins, en entretenant perpétuellement parmi ceux-ci l'idée d'une extension possible, au moins temporaire, de leur pouvoir. Mais, durant les périodes de stabilité politique — et, malgré tout, le XVIII[e] siècle en a été une pour la Pologne, qui s'est endormie dans les douceurs de la facilité — ce pays a joui d'une réelle indépendance intellectuelle; il a développé sa vie propre sans entraves du côté du pouvoir central. Sous les rois saxons la Pologne n'a pas été plus pressurée, sans doute, que la Saxe ou la Russie, en tout cas elle est restée la Pologne. Seulement, faute d'exercer ses responsabilités, faute de mesurer la portée pratique des idées, elle n'a pas réussi à résoudre le problème de l'extension de la culture et de la révision des valeurs. Ce qui frappe chez elle, c'est l'opposition entre la curiosité, presque déréglée, d'une petite élite et l'inertie de l'immense masse de la population — en dépit des efforts tardifs de quelques hommes remarquables qui ont leur place dans l'histoire des relations intellectuelles franco-polonaises : les Konarski, les Załuski, dont il sera question un peu plus tard.

Laissant là Varsovie, on se demandera, maintenant, si la capitale témoigne pour toute la Pologne. Une distinction très nette doit être faite, à l'époque saxonne, entre les édifices, suivant qu'ils ont été commandés par les représentants officiels des rois étrangers, par les magnats, ou par les religieux, guides de la Pologne nouvelle. Les nobles polonais qui ont un palais à Varsovie sont l'exception. Ce sont les mêmes qui voyagent, vont à Paris, à Dresde, ou à Saint-Pétersbourg. Ce sont les riches, les grands propriétaires. Leur culture est différente de celle des milieux allemands, mais elle reste un apanage. La coupure est profonde entre eux et la masse non seulement de la nation, mais de la petite noblesse : la szlachta. On sait que, d'après la constitution démocratique de la Pologne, tous les nobles sont électeurs royaux, c'est-à-dire, en principe, égaux. En fait, les petits nobles s'attachent à de plus grands seigneurs et forment des clientèles — d'où naissent les factions rivales. Or cette noblesse populaire n'a ni la même formation ni la même culture que la grande. Elle ne voyage guère, commence seulement, parfois, à envoyer ses fils à Varsovie; en général elle reste

sur ses terres et constitue, de toutes manières, une classe conservatrice. Dans l'immense majorité c'est aux ordres religieux que ces nobles de la campagne doivent leur instruction, aussi est-il indispensable de se faire une idée, au moins sommaire, des tendances intellectuelles et artistiques de ces derniers, si l'on veut se rendre compte de la place tenue par la France dans la vie de la nation.

Dès le début de son histoire, la Pologne a été un champ d'action immense ouvert aux ordres religieux. Aux XIe et XIIe siècles, ce sont des moines français qui lui ont apporté, avec la hiérarchie catholique, les principes de l'art roman, puis gothique; aux XIIIe et XIVe siècles, ce sont les ordres mendiants qui ont répandu sur son territoire les formules italo-germaniques (9); au XVIe siècle arrivent les Jésuites, les Barnabites, les Piaristes, qui en font une des terres d'élection de la Contre-Réforme. Aujourd'hui encore, on découvre, à travers tout le pays, jusque dans les plus humbles bourgades et parfois au milieu de vraies solitudes, des édifices immenses qui surprennent en témoignant d'un effort séculaire : jusqu'au bout la Pologne est restée, aux confins de l'orthodoxie, terre de propagande et de mission.

Or, si même il existe dans l'internationalisme jésuite une part, non négligeable, d'influences françaises, c'est, malgré tout, l'Italie, et surtout les Italiens, qui règnent, en Europe Centrale, dans ce domaine de l'art religieux. L'analyse de l'architecture religieuse en Pologne au début du XVIIIe siècle, sort nettement du cadre de la présente étude. On se bornera à souligner un fait essentiel pour la connaissance des temps dits saxons : dans ce domaine, comme dans les autres, les influences allemandes pénétrèrent tardivement en Pologne, à la veille de l'avènement du dernier roi national. On citera seulement deux cas caractéristiques, en jetant un coup d'œil sur les milieux très actifs de Wilno et de Lwów.

Il est incontestable que le voyageur non prévenu qui, du haut de la montagne des Trois-Croix, découvre, pour la première fois, Wilno, ne songe pas un instant à la Saxe, mais simultanément à l'Italie et à certaines cités danubiennes. Les travaux récents de M. Lorentz ont posé la question de la pénétration du style germanique à Wilno au XVIIIe siècle. Il est incontestable qu'un Allemand d'origine, Glaubitz, y a joué un rôle considérable. M. Lorentz lui attribue quelques-uns des monuments les plus caractéristiques de la ville, notamment Sainte-Catherine et les Missionnaires. On observera, cependant, qu'en général Glaubitz reprend la suite

(9) P. Francastel. *Les Relations artistiques*... et Michel Walicki. *Średnowiecsna architektura w Polsce* (extrait de *Wiedza o Polsce*). Varsovie 1932; cf. aussi, du même auteur, la partie moyen âge de *Dzieje Sztuki polskiej*.

d'autres artistes et qu'il semble plus vraisemblable de lui attribuer surtout la partie décorative des monuments où sa collaboration est attestée. On trouve, d'ailleurs, à ses côtés, d'autres Allemands, les Held, les Herdegen, stucateurs, à côté de Polonais comme Kosiński. L'importance des ateliers de Wilno est considérable. Ils ont rayonné sur une vaste région, s'étendant jusqu'à Połock et à Mińsk. L'étude du cercle de Wilno est à peine entreprise et il convient d'être extrêmement prudent dans les conclusions à tirer de quelques faits isolés. Comme on sait qu'à la fin du XVII[e] siècle c'est un atelier italien qui était venu à Wilno et y avait fait souche; comme on sait, en outre, que Fontana a également travaillé dans la région, au début du XVIII[e] siècle; comme on a, enfin, la preuve de l'importance considérable des ateliers locaux italo-polonais, même après Glaubitz, on sera d'accord avec M. Lorentz pour estimer que, dans l'œuvre de celui-ci, apparaît l'influence incontestable du style d'arabesque germanique, mais plus réservé en ce qui concerne la part de Glaubitz dans le développement du milieu où il a collaboré. On notera que l'activité de Glaubitz se place vers le milieu du XVIII[e] siècle, au moment où se révèle partout, en Pologne, la poussée germanique. Cette poussée s'exerce à la fois par l'étude et l'imitation des monuments, mais, plus encore, par la venue en Pologne d'artisans et par le développement de relations indirectes, notamment par l'introduction de modèles gravés allemands et non plus français. Les Allemands retrouvent en Pologne, dans ce double domaine, les traces de leurs aïeux du XV[e] siècle, polonisés du reste au bout de deux ou trois générations. On observe, par opposition, un fait intéressant : il n'y a guère plus, au XVIII[e] siècle, de transfert massif d'ateliers italiens, comme au XVI[e] et au XVII[e]. L'italianisme est entré dans les usages, il ne se renouvelle plus par de nouvelles vagues d'artisans venant chercher fortune en Pologne. L'italianisme foncier des ateliers se confond avec la tradition nationale; il se teinte, successivement, dans ce pays, de goût français puis de germanisme, en attendant d'ailleurs une nouvelle poussée italienne, non plus d'artisans mais d'artistes et d'idéologues, au temps de Stanislas Auguste (10). Comme, en tous cas, avec Glaubitz et ses collaborateurs, ce n'est pas le goût saxon, mais le goût de l'Allemagne du Sud qui triomphe, il est tout à fait impossible de maintenir, également sur ce terrain, l'hypothèse d'un style polono-saxon.

(10) Stanislas Lorentz. *Jan Krzysztof Glaubitz*. Pr. T.N.W. III 1937. M. Lorentz apporte des preuves de la collaboration de Glaubitz au temple protestant et à Sainte-Catherine de Wilno; à la chapelle de l'Ordre de Malte de Stołowicze (commencée par Fontana); aux Dominicains de Zabiały-Wołyńce (Połock) et au palais épiscopal de Struń (détruit). Il suggère aussi qu'il participa, plus ou moins, à la décoration ou même à la construction de Sainte-Sophie de Połock (basilienne); des carmélites de Mścisław, du maitre-autel de Saint-Jean (jésuite), des Missionnaires et d'une chapelle d'Ostra Brama, à Wilno; enfin aux abbayes de Bereswecz et de Głębokie. Cf. aussi Marjan Morelowski. *Katedra unicka w Połocku*. Spr. K.H.S. 1922.

L'étude du milieu de Lwów complète celle de Wilno et elle permet, en outre, de mieux faire, pour la province, la part des influences françaises. Lwów n'a jamais cessé d'être un carrefour de la civilisation. C'est la seule ville d'Europe qui soit la métropole religieuse de quatre rites chrétiens. Lorsqu'on s'écarte de la place où grouillent les paysans on trouve successivement : une cathédrale latine, une cathédrale arménienne, une cathédrale valaque et une cathédrale ruthène, sans parler des autres sanctuaires. Une des impressions les plus fortes d'un voyage en Pologne peut être cherchée dans cette cité du lion, où l'on touche du doigt comment se superposent, dans le temps et l'espace, des couches successives de civilisation.

Vis-à-vis de la cathédrale valaque, très polonaise et moyenâgeuse, on évoque brusquement le catholicisme moderne, — celui d'après Trente — devant l'église ovale des Dominicains, qui permet de se croire, en un instant, transporté sur une place de Rome (11). Cette église des Dominicains, toute romaine par la façade, mais dont le plan ovale et le décor intérieur évoquent surtout la Bavière et l'Autriche, est l'œuvre de Jean de Witte, ingénieur militaire, officier d'artillerie et « plurimum per totum quasi Poloniæ regnum celeber architectus ». Né en 1716, mort en 1785, Jean de Witte est le successeur de Tylman, venu, comme lui, des Pays-Bas. Il fortifia Kamieniec Podolski. Son activité s'étendait à toute l'Ukraine polonaise et à la Lituanie — il construisit, pour les Radziwiłł, le couvent fortifié de Berdyczów. Il était au service des magnats, les Radziwiłł et surtout les Potocki : le fondateur des Dominicains de Lwów est le comte Joseph Potocki — sorte de petit roi de Podolie — qui, vers le même temps, n'élevait pas moins de douze autres sanctuaires, pour les seuls dominicains, sur ses terres. C'est lui qui donna à cette province l'aspect qu'elle a conservé d'une colonie italo-danubienne. Potocki, du reste, n'est pas, avec Witte, l'introducteur de l'italianisme en Podolie. Les jésuites étaient à Lwów dès 1594 et ils avaient fondé des églises romaines. Les protégés de Potocki, les dominicains, sont introduits dans le pays contre les jésuites au moment où l'on s'efforce, un peu partout, d'enlever à ces derniers la direction spirituelle des masses. L'aire de l'expansion dominicaine dans l'Est de la Pologne est immense : elle va de la Podolie à Mińsk et il s'agit, évidemment, d'une véritable vague de colonisation religieuse, qui malheureusement n'a fait l'objet, jusqu'ici, d'aucune étude. On voudrait savoir, en particulier, d'où venaient les religieux installés par les Potocki et autres magnats sur leurs terres? Si l'on considère les monuments, ils venaient de l'Allemagne du Sud et leur pré-

(11) Tadeusz Mańkowski. *Lwowskie kościoły barokowe*. Pr. T.N.Lw. 1932; Z Hornung. *Jan de Witte. Próba charakterystyki*. Spr. T.N.Lw. 1933 et *Bernardo Merettini i jego główne dzieła*. Pr. K.H.S. Vol. V.



7. Lwów. Eglise de Saint-Georges, par B. Meretyn, 1748-1760.
Phot. Bułhak, Wilno.

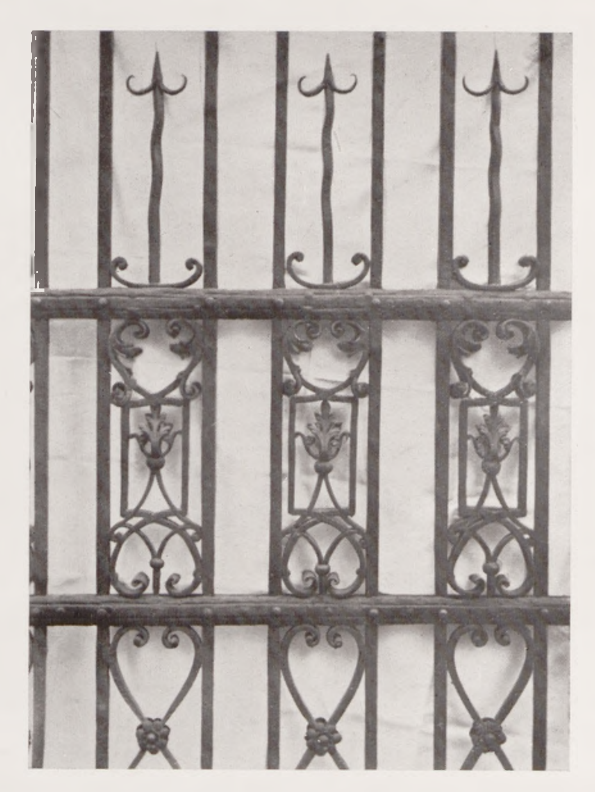


8. Białystok. Hercule, terrassant l'hydre, vers 1720.

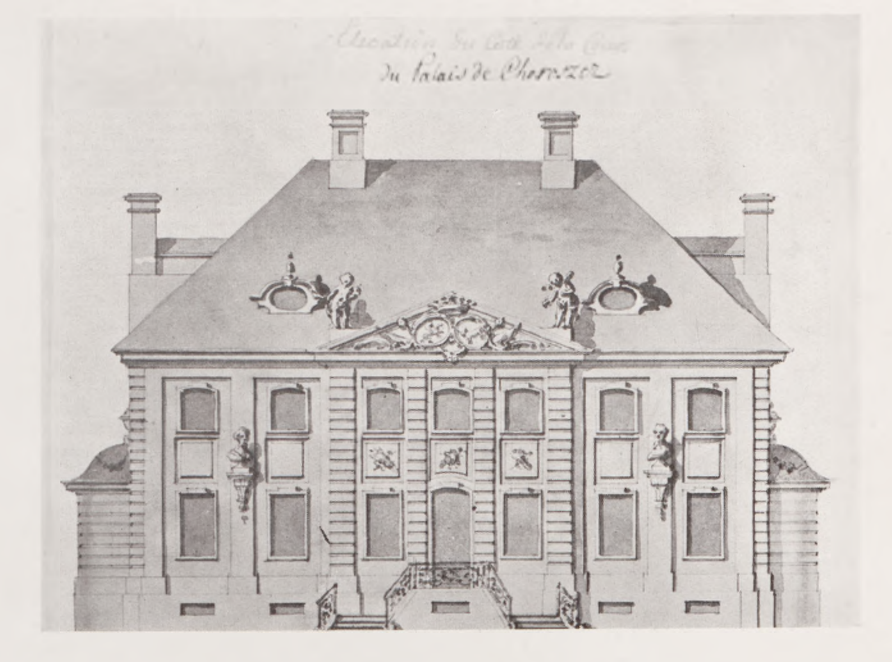
9. Białystok. Une compagne de Diane, vers 1720.



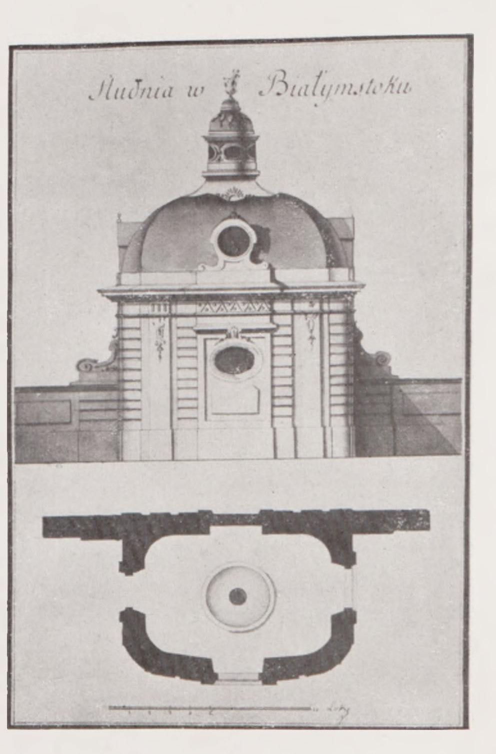
10. Choroszcz. Grille du château Branicki, vers 1740 (?).



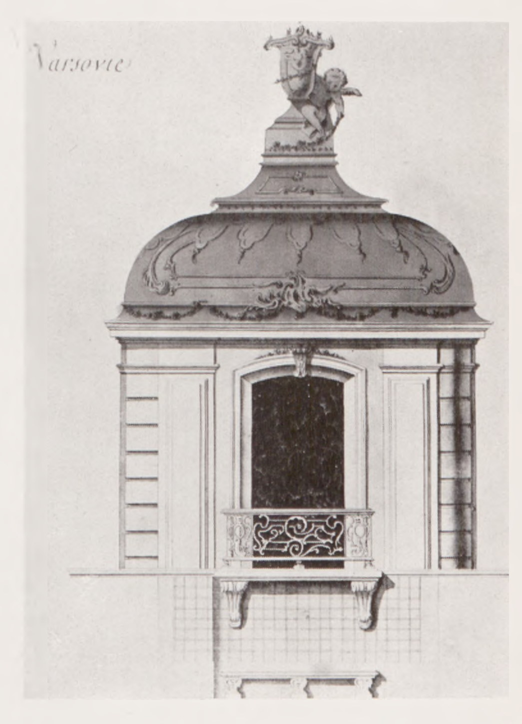
11. Varsovie. Grille du palais Branicki, vers 1720 (?).



12. Choroszcz. Façade du château (vers 1740).
Varsovie. Bibliothèque de l'Université.



13. Białystok. Puits. Avant 1740.



14. Varsovie. Pavillon du Palais Branicki. Avant 1740.
Varsovie. Bibliothèque de l'Université.

sence paraît un témoignage de l'orientation nouvelle — non française — de la classe même des grands seigneurs, qui, un siècle auparavant, regardaient vers Paris. La date, 1750 environ, s'accorde avec ce que l'on a pu observer en jetant un regard sur le cercle de Wilno et sur Varsovie même.

Plus qu'aux Dominicains de Lwów, les tendances germanisantes de J. de Witte et des Potocki s'accusent dans l'église des Dominicains de Tarnopol et dans le joli petit Hôtel de Ville rococo de Buczacz. Cependant l'œuvre de Jean de Witte garde un caractère éclectique, traditionaliste, si l'on veut et c'est un autre architecte qui représente l'influence germanique à Lwów, vers le milieu du XVIII[e] siècle. Il s'appelle Bernard Meretyn et il est l'auteur de l'église orthodoxe de Saint-Georges. C'est un édifice magnifique et, bien que consacré au rite oriental, l'un des plus rococo de toute la Pologne. D'ailleurs, partout dans le pays, ce sont les mêmes ateliers qui travaillent pour les églises, les cerkiew, les temples et les synagogues. Il semble que ce Meretyn ait été Allemand, bien que, dans les actes, il se fasse appeler Merettinus ou Merettini, comme jadis Tylman métamorphosait Gemmeren en Camerini. On le trouve à Lwów après 1738 et les contemporains disaient qu'il usait « de germanico charactere », ce qui est bien symptomatique quand il s'agit de Saint-Georges. Le style allemand, c'est alors le rococo fleuri par opposition au style romain, classique. Il serait aussi faux de nier la pénétration de l'influence allemande en Pologne que de prétendre lui attribuer la première place et il est curieux de relever cette attitude des magnats qui, vers 1750, ont un goût à Varsovie et un autre dans leurs terres. Plus d'un grand seigneur qui se commandait pour lui des meubles ou des intérieurs français, qui avait une bibliothèque française, qui habitait, à Varsovie, un palais à la française, qui militait dans le parti français, protégeait, dans ses domaines, l'orthodoxie et la culture italo-jésuite puis germano-dominicaine, comme Catherine II, qui aimait Diderot, l'Encyclopédie, l'art français pour elle-même et non pour ses peuples.

Un autre architecte étranger apparaît encore à Lwów au milieu du XVIII[e] siècle : un Français, le capitaine ingénieur Ricaud de Tirregaille, déjà cité comme auteur du plan de Varsovie en 1752. Lui aussi est un protégé des magnats, mais, ce qui est caractéristique, il construit leurs palais et non leurs églises : palais Radziwiłł et maison Czacki à Lwów, palais Mniszech à Varsovie, Krystynopol aux Potocki (12).

L'œuvre de Ricaud a presque entièrement disparu. Le palais Mniszech fut l'un des plus français de Varsovie, mais il n'était, dit-on, qu'en partie

(12) E. Świejkowski. *Plany rezydencji i ogrodu F.S. Potockiego w Krystynopolu.* Spr. K.H.S. VIII 19007, p. CCXVIII.

son œuvre. Krystynopol surprend, au premier abord, à travers les documents qui nous montrent une élévation et, surtout, une décoration aussi saxonne que possible. Ce palais est d'ailleurs situé dans la même région que les églises podoliennes que nous venons d'étudier. Tout indique que le partage des attributions se faisait, à la campagne plus encore qu'à la ville, par nations : ce sont les jardins seuls qui portent la marque de chez nous. Ce plan, cette disposition, cette ordonnance, ce bassin de Neptune, ces tonnelles, ces charmilles, ces terrasses, sont marqués d'un sceau authentique.

Si le nom de Ricaud est le seul connu, à l'heure actuelle, il est probable qu'avec le temps on découvrira d'autres sapeurs français ayant travaillé de leur métier en Pologne et fourni, en outre, à temps perdu, une collaboration limitée mais importante dans certains domaines. On entrevoit quelques jalons. La transformation des châteaux de Podhorce, de Dukla, de Łańcut se fait dans un sens très français. Il est seulement permis de se demander si l'on voit ici la trace d'une intervention française directe ou au contraire une interprétation, par la main-d'œuvre italo-polonaise, des modèles français internationaux. M. Tatarkiewicz nous a récemment fait connaître le château des Zamoyski, à Zamość, construit, vers 1745, dans un style purement français, par un architecte de nationalité indécise, ainsi qu'on le verra plus tard.

Il semble évident qu'en province comme dans la capitale, l'influence française est restée active, vivante, mais qu'elle s'est fondue peu à peu dans une espèce d'internationalisme d'une part et, d'autre part, dans une déformation et une provincialisation d'exécution. C'est ce qu'on croit observer jusque sur les terres du hetman Jean Clément Branicki, introducteur du goût français vers le début du siècle et chef du parti politique français jusqu'à sa mort. Dans son beau château de Białystok, toute la partie haute de la façade sur cour est déjà beaucooup moins française que le plan et que le soubassement, la colonnade, voire la façade sur les jardins en dépit de son italianisme à la Mansart. Sans doute y voit-on la trace d'une seconde campagne de travaux? Cette impression se confirme par l'examen des fondations de Branicki aux environs de Białystok et à Varsovie. Les jardins de Choroszcz (vers 1740) sont plus internationaux que français, plus près de Nymphenburg que de Versailles; le palais Branicki à Varsovie, défiguré, était naturellement très français de plan, mais son exécution révélait la main d'un atelier italo-polono-allemand : une fois de plus ou se reportera aux documents Glinka et, une fois de plus, on constatera, en jetant les yeux sur telle ou tel détail de ferronnerie, de sculpture monumentale ou décorative et en les comparant avec des morceaux analogues appartenant à des périodes plus anciennes ou avec les projets, voire même les relevés,

que c'est par l'exécution que l'art, en Pologne, se détache progressivement du nôtre. Les sympathies françaises de Branicki n'ont pas varié. Il vient à Paris, plusieurs fois, jusque vers 1750. Il a un théâtre polono-français à Białystok. Il y fait venir des meubles et des objets d'art. En 1770, il construit, dans la ville de Białystok, une petite maison de service toute simple, sans décor, extraordinairement française encore. Malgré tout il se détache, peu à peu, de l'imitation exclusive de nos modèles. Que l'on compare, à cet égard, l'élévation de Choroszcz (1740) — toute française — récemment publiée par M. Glinka, et les décors de ferronnerie de ce même Choroszcz, tout germaniques, au contraire (13).

De nouvelles recherches sont désirables pour éclaircir certains problèmes comme celui de la diffusion en Pologne des meubles, des objets d'art et des modes françaises. Malheureusement, pour la campagne comme pour la capitale, il ne subsiste à peu près rien des intérieurs. Un seul témoignage, d'ailleurs saisissant, peut être invoqué : c'est la salle de Bal du château de Rydzyna, aux Leszczyński, qui semble datée de 1710-1720, et qui est infiniment supérieure — et plus vraiment française — aux intérieurs du Zamek et des Łazienki de Stanislas Auguste.

Les témoignages écrits qu'on a cités concernant le Białystok de 1750, la lettre de la comtesse Brühl sur le goût français des Varsoviens vers la même époque, l'orientation reçue, dans sa jeunesse, par Stanislas Auguste, les voyages, toujours fréquents, des magnats et les liens de famille qui s'établissent entre eux et quelques-unes de nos grandes maisons, les gravures de mode, l'appel fait, par les Czartoryski, à un Marteau et à un Norblin pour la formation de leurs fils, la diffusion, dès le milieu du siècle, des idées et des livres de nos philosophes, tout indique l'importance, l'ampleur et la régularité des échanges d'objets, de personnes et d'idées entre les deux pays, à travers tout le siècle.

Il y avait de la place et du travail pour tout le monde, en Pologne, au XVIIIe siècle : Français, Italiens, Allemands et Polonais. Il n'est pas exact de se représenter la Pologne d'alors comme une colonie artistique de la Saxe ni de la France.

L'influence allemande, au temps des rois saxons, ne s'insinue que très tard, elle résulte, soit d'une politique de colonisation provinciale poursuivie, par certains grands seigneurs, dans les pays de l'Est, soit de l'inter-

(13) Les documents iconographiques ont été découverts et publiés dernièrement par M. Jean Glinka : *Chorosz, letnia rezydencja hetmańska w* XVIII *stuleciu*. Biul. Hist. Sztuki i Kult. VI, p. 177. Varsovie 1938. Cf. pour le surplus A. Brückner. *Dzieje kultury polskiej,* livre excellent, rempli d'idées justes sur les rapports intellectuels en général entre la Pologne et la France, pauvre au point de vue artistique, mais que les historiens français de l'art et de la civilisation auraient eu profit à consulter.

vention directe, à Varsovie, des agents du roi, soit encore de la venue en Pologne de quelques groupes d'artisans apportant leurs cahiers d'esquisses. Elle reste, en tout cas, très superficielle.

Les Italiens, peu nombreux comme nouveaux venus, inspirent toujours l'architecture religieuse; leur influence est si forte qu'elle s'identifie — c'était déjà le cas au temps de Sobieski — avec les traditions nationales. Il y a un style italo-polonais à défaut d'un style polono-saxon. Malgré tout l'influence italienne est moins pure que dans le passé et dans l'avenir, polonisée, francisée, puis germanisée, tour à tour.

Les Polonais sont nombreux et actifs : l'abbé Giżycki, par exemple, auteur de la belle église et du couvent des jésuites de Krzemieniec et, peut-être, avant l'Allemand Hoffmann, du monastère de Poczajów. C'est un jésuite laïcisé, l'abbé Karsnicki, qui, à Sandomierz, construit ou projette onze bâtiments pour les Révérends Pères. Un peu plus tard, en 1777, ce sera le P. Kamieński qui aura la direction des ateliers franciscains entre Wilno et Pińsk (14). En outre, la fusion et la combinaison vraiment originale de nombreuses influences étrangères permettent vraiment de parler alors d'un goût national.

L'influence française reste considérable. Elle ne s'exerce pas seulement, à travers Dresde, sous la forme d'un internationalisme. Elle a, dans une large mesure, le caractère d'une tradition. En architecture elle est empreinte d'un certain archaïsme, elle se maintient, surtout, par les documents figurés, et par la conception générale et monumentale plus que par la plastique décorative. Cependant, il y a, en Pologne, des Français, sapeurs, géomètres, leveurs de plans et urbanistes, jardiniers à leurs heures, dont l'action vaut au moins celle des Allemands. Si l'influence des Italiens même semble plus apparente, c'est que ceux-ci ont construit principalement des églises, tandis que c'est dans le domaine de l'architecture civile, surtout varsovienne, que la primauté des Français s'est affirmée. Leur trace s'est nécessairement davantage effacée, du fait de l'évolution et de la vie de la capitale dans le cadre initial qu'ils lui ont tracé. Vers 1720 encore les magnats ont des hôtels français. Si, plus tard, l'italianisme, le germanisme, le polonisme s'affirment — à l'heure même où le style français s'internationalise à Paris — on constate, en Pologne, un renouveau d'influences parisiennes dans le domaine de l'urbanisme, qui est la vraie nouveauté de notre XVIII[e] siècle. Rien ne permet donc de dire que notre

(14) Rydzyna est reproduit par Tatarkiewicz. *Nowożytna architektura*... Pl. XII. Sur Radzyń, cf. une excellente photographie dans *Architektura i Budownictwo*. 1938.

(14) Documents communiqués par M. Morelowski qui a entrepris une étude d'ensemble sur l'architecture et l'art du pays de Wilno. Il conviendra de bien distinguer, si possible, entre les architectes et les décorateurs.

influence ait subi une éclipse complète au temps des saxons. On verra qu'il n'en ira pas de même sous Stanislas Auguste. Tout ce qu'on doit admettre, c'est que l'essor des centres secondaires, reflets de la vie nationale, aboutit en Pologne à un éclectisme de tendances et d'inspirations où se manifeste une des aspirations permanentes du génie national.

Dans l'ensemble l'influence française voit son sort lié à la fortune d'une certaine classe sociale qui, après avoir joué le rôle essentiel dans le pays, en matière de civilisation et de politique, est combattue par des forces neuves au sujet desquelles il est indispensable de fournir quelques explications.

C'est d'ailleurs un chapitre aussi honorable que négligé de l'histoire polonaise : on n'a pas la fatuité de vouloir l'écrire, on veut seulement montrer que cette étude est encore indispensable à faire, avant qu'on puisse faire définitivement l'histoire des relations artistiques entre la Pologne et la France.

La suppression des jésuites, après 1770, est un événement préparé de longue date et plus chargé de conséquences en Pologne qu'ailleurs. On a dit la puissante emprise que, depuis cent cinquante ans, ils exerçaient sur le pays. Leur départ est un résultat à la fois de la propagande des idées libérales, dont la France est alors indiscutablement le héraut, mais aussi de la propagande politique de l'Autriche et de l'Allemagne en Pologne.

Ce ne sont pas, cependant, les dominicains, introduits massivement dans le pays par quelques magnats comme Potocki, qui enlèvent aux jésuites leur place d'éducateurs des masses provinciales, ce sont des religieux polonais : les piaristes. Tournés, dès l'origine, vers les problèmes de l'éducation populaire, les piaristes deviennent, aux environs de 1750, les éducateurs de la petite noblesse, la szlachta. Sans adopter les idées de nos philosophes, leurs chefs s'inspirent profondément de la culture française. Un abbé Konarski n'est pas un agent de propagande française moins actif qu'un Branicki au siècle précédent : il a certainement plus fait pour la diffusion de notre culture qu'un Stanislas Auguste. Les Konarski, les Załuski, ne sont d'ailleurs nullement les serviles imitateurs de la France ; ils sont, avant tout, attachés à la solution des problèmes très particuliers que pose la situation de leur patrie, mais ils connaissent nos auteurs, ils les étudient, les critiquent, les interprètent directement, sans passer par aucun intermédiaire. Il n'est pas possible de donner ici des développements suffisants sur cette question très neuve des rapports intellectuels de la Pologne et de la France au XVIIIe siècle. On ne peut qu'affirmer avec force qu'elle dément absolument la thèse suivant laquelle la Pologne n'aurait été qu'une « conquête » tardive de la France. Ce n'est pas Stanislas Auguste qui a

introduit, en Pologne, le goût des philosophes et des écrivains français, pas plus que la mode artistique française (15). Il est vrai que, sur le plan artistique, l'action des piaristes a été relativement faible, mais elle a été reprise, et déformée, sur ce terrain comme ailleurs, par Stanislas Auguste, dès le début de son règne, dans le sens international.

Avec les piaristes Stanislas Auguste eut pour précurseur et pour guide un autre milieu polonais, celui de la cour de Nancy-Lunéville, dont on a tour à tour paru exagérer ou négliger l'importance.

Stanislas Leszczyński ne nourrissait certainement pas de grandes illusions sur son avenir de roi, mais il ne rompit jamais le contact avec ses compatriotes. C'est à tort que M. Louis Réau écrit qu'il ne conserva pas d'action dans son ancien royaume (16). Avant Stanislas Auguste, qui l'admirait, il se préoccupa de l'éducation de la noblesse. Il créa à Nancy une école de cadets. C'est l'école de Nancy qui a servi de modèle et au Collegium Nobilium des piaristes et, surtout, à l'école des cadets de Stanislas Auguste. L'importance donnée en Pologne au problème de l'éducation est un témoignage de l'action profonde exercée par le milieu lorrain dans la vie polonaise, durant un demi-siècle. La prochaine publication d'une thèse sur la célèbre Commission d'Education de 1775 soulignera certainement encore les sources françaises du grand effort, malheureusement tardif, fait par la Pologne pour démocratiser sa culture.

Il est cependant certain que cette action eut des limites. Il y a, en particulier, un désaccord flagrant entre la brillante activité artistique de la cour de Nancy-Lunéville et l'indifférence des piaristes pour notre architecture. Plus intellectuels qu'artistes, les piaristes, en définitive, semblent plutôt avoir favorisé en art l'italianisme qui se confondait avec l'art religieux et avec la tradition nationale. Il est vrai que leur action, brutalement

(15) Pierre Boyé. *La Cour Polonaise de Lunéville,* Nancy, 1926. L'auteur a réuni un grand nombre de documents sur lesquels se fonde notre connaissance du sujet. On n'est cependant pas tout à fait d'accord avec lui en ce qui concerne le rayonnement, en Pologne, de l'école des cadets. M. Boyé déclare que les 167 gentilshommes polonais qui passèrent par Lunéville n'ont pas eu d'action dans leur pays, surtout du fait, qu'on ne retrouve pas, parmi eux, un très grand nombre d'hommes célèbres. Mais il n'y a pas que les militaires et les politiciens qui comptent dans un pays. M. Boyé n'a pas assez marqué qu'une évolution sociale profonde a mis son empreinte sur la Pologne de la fin du XVIII[e] siècle; ni non plus, à quel point l'école de Lunéville avait servi de modèle et au Collegium Nobilium de Konarski, familier de la cour de Nancy, et à l'école de Stanislas Auguste.

(16) Sur la pénétration des idées françaises en Pologne avant Stanislas Auguste, cf. A. Brückner. *Dzieje kultury polskiej*, et surtout A.P. Coleman. *French litterature in Poland before the partition.* Romanic Rewiew 1932. Cf. aussi Jean Fabre. *La propagande des idées philosophiques en Pologne sous Stanislas Auguste et l'école varsovienne des Cadets.* Revue de Littérature Comparée 1935. L'auteur signale, dans cet article, rempli de faits inédits, quelques traits caractéristiques mettant, par exemple, en relief comment Konarski, dans son programme d'études du Collegium Nobilium, faisait à côté du polonais une place unique au français, tandis que Stanislas Auguste et Moszyński placeront théoriquement l'allemand et le français sur le même pied, pratiquement l'allemand au premier rang.

interrompue par le dernier Roi, n'a pas eu le temps de se développer. Le fait, cependant, est très caractéristique du moment où l'on cesse d'admirer la culture française comme un bloc et pour ainsi dire sans critique. Voici venir l'époque où on nous demandera, comme les piaristes, des idées — ou plutôt une méthode — et non des formes de vie, par crainte de nos idées mêmes. Sur ce point encore Stanislas Auguste suivra la voie de ses prédécesseurs

III. L'INTERNATIONALISME AU TEMPS DE STANISLAS AUGUSTE

Il convient d'examiner d'abord, objectivement, la place tenue par les artistes français à la cour de Stanislas Auguste.

Au premier rang on trouve Louis, l'un des premiers venus. Invité à donner des plans pour la transformation, qui ne se fit jamais, du palais royal (1), il ne séjourna que quelques semaines à Varsovie. Il avait, d'ailleurs été entendu d'avance avec le roi, qu'il donnerait seulement les grandes lignes d'un projet et mettrait ses dossiers au point à Paris, en vue d'une exécution sur place, apparemment par des ateliers locaux. Le fait est caractéristique d'une méthode courante à Varsovie, et ailleurs. Il faut ajouter que l'essentiel du projet de Louis consistait dans la création devant le château d'une vaste place régulière. C'est comme urbaniste que Louis vint à Varsovie. Comme on l'a dit, le roi voulait détruire le compartimentage en *jurydyka* de la ville neuve. La venue de Louis en Pologne ne marque pas, comme les Polonais l'ont cru, l'introduction soudaine d'un pseudo-style Louis XVI, mais le prestige du style urbain parisien de 1750. L'humeur jalouse de Mme Geoffrin n'a, d'autre part, sans doute, rien à voir avec le départ de Louis : le roi manquait de ressources, Louis trouva d'autres commandes.

Louis parti, les architectes du roi sont des Italiens, Fontana, Merlini et des Allemands comme Kamsetzer. Le premier est Italien d'origine, mais il représente en fait le milieu varsovien; sa nomination, son anoblissement au lendemain du Sejm du couronnement, ont la valeur d'une manifestation: les Polonais remplacent les Saxons à la tête des travaux officiels. On ne pense pas qu'il y ait lieu d'opposer le style français de Fontana au style pure-

(1) Sur Louis comme, en général, sur le rôle des artistes français en Pologne sous Stanislas Auguste, c'est M. Louis Réau qui a dit l'essentiel, du moins en ce qui concerne les faits, car on discute, au contraire, directement ici ses conclusions générales. Dans son *Expansion*... M. Réau a d'ailleurs pleinement rempli le programme limité qu'il s'était proposé : dresser, à ce jour, l'inventaire de nos connaissances en ce qui concerne les échanges d'artistes et d'œuvres d'art entre la France et les pays étrangers. C'est là un problème distinct de celui que poserait l'étude des relations idéologiques entre la France et les autres pays et qui serait, si l'on veut, celui de l'incorporation aux divers styles nationaux de l'internationalisme français. La plus grave lacune du livre de M. Réau est qu'il a laissé entièrement de côté l'étude de la diffusion des gravures et des traités spéciaux. Il est vrai que cette question relève surtout du second aspect, général, du problème de l'expansion de l'art français à l'étranger.

15. Konarzewo, Château.

Phot. Bułhak, Wilno.

16. Radzyń, château des Potocki, par Jacques Fontana.

17. Rydzyna. La salle de bal. Vers 1704 (?).
Photo Ulatowski, Poznan.

18. Varsovie. Château Royal, la salle du bal, par Merlini, 1781.



19-20. André Le Brun. Dessins. Cracovie, Université. Cabinet des Estampes.



21. André Le Brun. Buste de Konarski, vers 1781-1783. Varsovie, Château Royal.

ment polonais de Merlini. Fontana est moins français et Merlini plus français qu'on ne l'a cru. C'est Kamsetzer, Allemand, guidé par Bacciarelli, qui apportera de Paris, en 1782, le style pompéien. Le voyage de Louis n'est qu'un épisode, rien n'est changé sous le règne de Stanislas-Auguste aux rapports architecturaux entre la France et la Pologne.

Beaucoup plus important fut le rôle joué à la cour par un sculpteur, André Lebrun. Envoyé par Mme Geoffrin, il arriva à Varsovie en 1768; il se disait élève de Pigalle; il mourut en Pologne. En fait il n'était pas très parisien. Il venait de Rome, il s'appelait de Bruyn et il était Flamand. Tout autant par ses œuvres que par son origine, Lebrun n'est français que superficiellement. Au début de son séjour, il modèle des bustes et des dessus de porte décoratifs pour le Zamek, dans le goût parisien de 1760, en agréable disciple moins de Pigalle que de Caffieri et de Pajou. Plus tard son style s'alourdit, témoin la Rotonde des Łazienki, qui est des plus médiocres. Il existe, d'autre part, des dessins de Lebrun, qui nous le montrent beaucoup moins parisien que romain. Lebrun n'est pas un introducteur du goût français en Pologne vers 1770; c'est un Belge romanisé, qui se polonise et qui se séparera complètement de la tradition de chez nous (2). Son œuvre ne se détache pas de celle des autres sculpteurs de la cour, les Monaldi et les Righi, Italiens; les Pinck, Allemands, qui forment avec lui un atelier.

Parmi les peintres, le pastelliste Marteau était en Pologne, chez les Czartoryski, dès 1743. Dans ses bonnes œuvres, il se montre un agréable artiste, plus proche à vrai dire de Rosalba que de La Tour ou de Perronneau. C'est également les Czartoryski qui appelleront Norblin, comme maître de dessin en 1774, mais l'action de Norblin s'exerce après la fin du règne. M. Réau cite encore quelques petits maîtres en résidence à Varsovie depuis le milieu du siècle, mais ils ne peuvent passer, à aucun titre, comme des initiateurs.

En regard, qui trouve-t-on dans le cercle du roi? Bacciarelli d'abord, premier peintre et véritable surintendant, du début à la fin du règne, qui est un Italien passé par Dresde. Il a toute la confiance du souverain, c'est lui qui est incontestablement l'initiateur du goût à la cour et à la ville. Derrière lui c'est de Dresde que vient toute l'équipe des dessinateurs, les Kamsetzer, les Vogel, les Lormann et le peintre décorateur Plersch — qui supplée Bacciarelli à l'occasion — et les portraitistes Lampi et Grassi. Pas plus que Merlini, Bacciarelli, d'ailleurs, ne dédaigne le goût français : il utilise lar-

(2) M. Łopaciński a découvert, dans les archives de Wilno, le testament de la veuve de Bruyn, dite Lebrun, qui était, elle-même, d'origine lorraine. Nancy aurait-il encore joué un rôle dans cette affaire? C'est par M. Morelowski que M. Łopaciński a bien voulu me confier sa très précieuse découverte. Les dessins de Lebrun auxquels je me réfère m'ont été signalés, jadis, par Mme Ameisen, conservateur du cabinet des dessins de la Bibliothèque Jagellon, à Cracovie.

gement le style néo-classique dans les intérieurs et il fait venir Pillement.

Celui-ci est le seul artiste français de quelque envergure qui ait séjourné à la cour de Pologne et qui ait eu une action directe sur l'évolution artistique de son temps. C'est à M. Batowski qu'est due la toute récente découverte de son rôle. Venu en Pologne en 1768, vers le même temps que Louis, Pillement y introduisit d'abord le rococo pompadour et le décor chinois — nouvelle preuve de l'attachement du roi aux modes 1750. Le plus curieux est de voir Pillement suggérer aussi l'idée et la composition générale de quatre grands panneaux historiques, dans l'esprit moralisateur et antiquisant de l'époque. On croyait que c'était Mme Geoffrin qui en avait donné le dessein, en fait elle s'occupa seulement de l'exécution par Vien, Hallé et Lagrenée, à défaut de Boucher, qui se déroba. C'est un des rares cas où l'action sur place d'un artiste français semble avoir joué un rôle en Pologne, au temps de Stanislas Auguste. Malgré tout, l'influence de Pillement n'égale pas celle de Bacciarelli (3). Sa venue en Pologne, avec Louis, au début du règne, témoigne non d'une initiative personnelle du roi, mais de l'attachement provisoire de ce dernier aux traditions de sa classe.

Pour défendre la thèse — singulièrement fragile — de la conquête artistique du milieu varsovien par le goût français au début du règne de Stanislas Auguste, M. Louis Réau invoque encore un autre ordre de témoignages : la présence d'œuvres d'art françaises dans les collections royales. Il cite, en ce qui concerne la sculpture, plutôt des projets d'achats que de grands marchés. Le roi a souhaité, par exemple, posséder la Madame de Pompadour de Pigalle, mais il ne l'a pas eue. Une réplique de Falconet et un buste anonyme d'Henri IV vinrent à Varsovie. Houdon figurait avec quelqu'honneur dans ces collections, mais pas avec de grandes œuvres. Le buste de la Diane, qui est encore aux Łazienki, est une réplique d'atelier, en dépit de sa signature. Un buste d'Alexandre a disparu. Le roi s'intéressait moins aux œuvres qu'aux sujets. Il possédait surtout des moulages ou des plâtres de Montesquieu, de Rousseau, de Voltaire, le roi Voltaire, qui partageait son cœur avec Catherine.

La part des peintres est plus médiocre encore. Le document capital est fourni par la publication récente des inventaires (4). Deux charmants pay-

(3) Zygmunt Batowski. *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*. Pr. T.N.W. II. 1936.

(4) Tadeusz Mańkowski. *Galerja Stanisława Augusta*. Lwów 1932. M. Louis Réau a publié, dans les Archives de l'Art Français, Nouvelle Période. XVII. 1932, un catalogue des œuvres d'art français de la Collection du roi de Pologne Stanislas Auguste, extrait d'un inventaire appartenant au Prince Poniatowski. On y trouve 2.249 numéros dont 180 tableaux, 22 miniatures et 12 sculptures françaises. On notera que, ni chez M. Mańkowski, ni chez M. Réau, on ne retrouve, par exemple, les 60 Marteau signalés par les biographes du peintre. Nul doute qu'il ne faille interpréter ces publications avec la plus extrême prudence. Un travail critique s'impose encore pour élucider ce problème des collections royales. Ce qui est sûr c'est que, parmi les tableaux, la place des Français était des plus médiocres : une dizaine de toiles importantes.

sages d'Hubert Robert, *le Baiser à la Dérobée,* de Fragonard, y figurent comme de purs joyaux. Mais, sur 2.289 numéros, l'école française n'en compte que 84, encore y comprend-on les copies et les suspects. Il est vrai que l'école flamande n'est pas beaucoup mieux représentée et que l'inventaire comporte tous les tableaux du roi, y compris ceux peints à Varsovie sous son règne. En tout cas, ce n'est pas la France, c'est la Hollande et surtout l'Italie qui ont la faveur du roi.

Reste la question du transfert en Pologne d'objets d'art et de mobilier. M. Réau lui-même a cité des témoignages sur la pénétration du décor intérieur français en Pologne — en particulier chez Branicki — avant Stanislas Auguste. Il s'agissait apparemment d'un courant de curiosité ancienne, malheureusement difficile à mesurer désormais. Il est, en tout cas, certain qu'on ne peut pas plus soutenir sérieusement la thèse d'une expansion soudaine des modes françaises en Pologne par l'intermédiaire des objets d'art et des tableaux que celle de la « conquête » soudaine de ce pays, au goût français, après l'avènement au trône de Stanislas Auguste, par l'intermédiaire d'artistes français travaillant à ou pour Varsovie.

Il y a longtemps que les Polonais se sont avisés de la faiblesse de cette thèse. Connaissant mieux l'entourage artistique du roi, ils ont vu que les Français étaient loin d'y tenir une place privilégiée. Comme ils avaient admis, pourtant, à priori, l'absence d'influences françaises directes, ou, du moins, très profondes, au temps des rois saxons, ils ont été entraînés à rechercher une conciliation entre le respect de la tradition et un sentiment plus juste des choses (5). Ils ont admis, d'abord, l'existence d'une forte poussée d'influences françaises en Pologne au lendemain de l'avènement de Stanislas Auguste et ils ont parlé d'un style Louis XVI des années 1764-1778 défini comme une combinaison délicate, élégante, du rococo et du classique. Puis ils ont défendu l'existence d'un « style Stanislas Auguste », défini comme une fusion du baroque et du palladianisme — c'est-à-dire du néo-classicisme — combinaison originale, nationale, d'éléments internationaux, anciens et nouveaux, en avance sur l'art français contemporain et annonciateur d'un style Empire polonais, spécifiquement différent du nôtre. Ils ont enfin considéré comme un épisode l'introduction à Wilno, en 1777, d'un néo-classicisme directement apporté de Paris par Gucewicz, ce qui leur a

(5) Alfred Lauterbach. *Styl Stanisława Augusta.* Varsovie 1918. Władysław Tatarkiewicz. *Rządy artystyczne Stanisława Augusta.* Pr.T.N.W. 1919; *Dwa klasycyzmy, warszawski i wileński.* Varsovie 1921; *Pałac Staszyca a klasycyzm w Polsce.* Spr.T.N.W. 1932; *Pięc studjów o Łazienkach Stanisława Augusta.* Varsovie 1925. Tadeusz Mańkowski. *Mecenat Stanisława Augusta.* Życie Sztuki. I. 1934. Lech Niemojewski. *Wnętrza architektoniczne pałaców stanisławowskich.* Varsovie 1927. Cf. aussi *Nowożytna Architektura...* de Tatarkiewicz et *Dzieje...* de Starzyński.

permis de parler d'un classicisme de Wilno opposé au classicisme de Varsovie, ou de Stanislas Auguste.

La thèse polonaise — qui, répétons-le, part incontestablement d'un sentiment plus juste des faits que la thèse française — appelle cependant aussi de graves objections.

On sait quelles discussion soulève encore, en France même, la notion de style Louis XVI. C'est une formule qui ne porte pas en soi l'évidence. On ne peut guère se refuser à admettre qu'un style Louis XVI, antérieur à l'avènement de ce prince, ait existé en France et en Pologne. On peut aisément reconnaître que, vers 1770, on constatait dans le mobilier un retour aux lignes droites — plus qu'à la légèreté qui ne vint que beaucoup plus tard — et, dans la peinture, une mode historique et moralisatrice, en réaction contre le style contourné et « grivois » des années 1740. Mais il est bien difficile de consentir que ce double mouvement, formel et intellectuel, soit demeuré sans liens étroits avec le néo-classicisme antiquisant, inauguré par les Français — sorte de second style pompadour, plus pompadour que le premier — dès 1750. Il s'agit de deux courants et non de deux époques.

On ajoutera que ce débat est purement académique, car, en somme, les Polonais parlent de cette poussée à Varsovie d'un Louis XVI français au début du règne, sans nous montrer les œuvres où il s'exprimerait. Avant 1778 l'activité artistique du roi est presque nulle. Quelques intérieurs de Łazienki (1777 environ), dont il reste la salle à manger ; les deux pavillons de Myślewice et de Biały Domek (1774-1777 également) dans le jardin des Łazienki ; le temple protestant de Zug (1777-1779), tels sont les maigres témoins de cette soi-disant vague de goût français. Encore remarquera-t-on qu'ils remontent tous aux dernières années de cette première période supposée et, surtout, qu'ils ne tranchent en rien sur les ouvrages de la période suivante, qu'on étudiera de plus près dans un moment. On cite encore comme preuve de la venue à Varsovie d'une vague de goût français vers 1775 l'introduction du jardin anglais. Rien de plus international, au contraire, que cet engouement, qui gagne Varsovie en même temps que Paris, sous la même influence d'un cercle de grands seigneurs internationaux très anglophiles — comme le roi qui, dès 1754, s'intéressait aux jardins de milord Temple, son ami.

Il convient d'insister sur ce point. Ce qui marque les quinze premières années du règne de Stanislas Auguste, ce n'est pas le culte exclusif de l'art et de la civilisation française, au contraire : c'est l'éclectisme et l'internationalisme.

Dans la correspondance et dans les relations du Roi la part de la France et des Français est, à tout prendre, secondaire. Il semble que l'on

ait exagéré et l'influence et la portée de ses relations avec Mme Geoffrin. Dans la vie du jeune aristocrate polonais, pendant la période des voyages à travers l'Europe, l'étape parisienne ne fut pas, sans doute, la plus importante.

La publication prochaine de la Correspondance du Roi de Pologne viendra à l'appui de cette thèse (6). Dès maintenant, il faut dire ce que représentait pour lui la France et l'art français, au moment où il monta sur le trône. Il avait pour elle la sympathie et la reconnaissance qui s'attachent au pays où l'on a été reçu, fêté, où l'on a vécu des jours de facilité. Plus encore, le roi a, pour la France, une sorte d'amitié, peut-être d'amour sans aveuglement, une sorte de sentiment d'effusion à la Jean-Jacques, plus profond que le raisonnement. Mais c'est l'Angleterre qui lui paraît le pays des mœurs et des occupations sérieuses. Les nuances de ses relations avec la France méritent d'être étudiées de fort près parce qu'elles ont une valeur, quasi symbolique et générale, des relations de l'étranger et de notre pays. Le roi ne parvient pas à nous prendre tout à fait au sérieux. Il se plaint de ne jamais parvenir à causer à fond des grands problèmes lorsqu'il est avec des Français; il lui faut attendre d'être à Londres pour trouver des interlocuteurs prêts à s'entretenir gravement avec lui de Montesquieu. L'influence anglaise est si profonde sur son esprit qu'il lui emprunte jusqu'à des formes de pensée et d'expression. S'il reconnaît que la France est la maîtresse de l'Europe en ce qui concerne l'art de vivre, il répète souvent que c'est l'Angleterre qui est la maîtresse à penser. Enfin, il apprécie au moins autant que l'atmosphère des salons parisiens, celle des grands domaines seigneuriaux d'outre-Manche.

Quand Stanislas Auguste monte sur le trône de Pologne et proclame, à qui veut l'entendre, que *tout* est à faire dans sa patrie, ce tout ne signifie pas pour lui l'introduction en Pologne des modes, des idées et des mœurs de Paris. Ce qu'il veut, c'est donner à son pays des institutions et des libertés anglaises. La part de la France sera seulement celle de la récréation intellectuelle. S'il attache d'ailleurs de l'importance aux arts, c'est moins par goût et par besoin personnel que parce qu'il attribue économiquement un rôle au mécénat. Il part de la thèse des philosophes sur le luxe nécessaire aux nations; il a, d'autre part, une conception, très anglaise, du

(6) L'Institut français de Varsovie annonce cette publication sous la direction de M. Marceli Handelsman et, pour la partie littéraire, de M. Jean Fabre. Je dois beaucoup, dans ce qui suit, à un article de ce dernier auteur : *Stanislas Auguste et les hommes de lettres français.* Archivum Neophilologicum II. Cracovie 1936, qui repose sur des dépouillements en grande partie inédits. M. Fabre nous promet une thèse sur Stanislas-Auguste, où l'on espère voir enfin traité d'ensemble le problème de la pénétration en Pologne de la littérature et des idées françaises. Cf. aussi : Bronisław Dębiński. *Stanislas Auguste et ses relations intellectuelles avec l'étranger.* Varsovie 1933.

rôle moral de l'art, qui ne paraît pas des plus fécondes au point de vue esthétique. Son idéal artistique est, essentiellement, éclectique. Il rêve, par exemple, d'une fusion du dessin et de la composition de Jules Romain avec le coloris de Rubens. Bacciarelli, le médiocre Bacciarelli, a toute sa confiance, parce qu'il est, justement, un artiste sans personnalité : c'est l'académisme moralisateur qui triomphe à la cour de Pologne, sous l'influence personnelle du roi. Avant tout, c'est un idéologue. Assurément, il n'est pas sans attaches avec le milieu des philosophes français. Mais, comme on l'a dit, ce n'est pas lui qui les découvre, c'est la génération qui le précède, celle qui oriente sa propre éducation. On lui enseigne Montesquieu, Voltaire et l'Encyclopédie, et il découvre Milton et Bolingbroke, la monarchie constitutionnelle et les sociétés maçonniques de pensée. En politique également, c'est vers l'Angleterre qu'il se tourne, c'est à Londres qu'il entretient ses meilleurs agents, c'est de Londres plus que de Paris qu'il attend, longtemps, et bien naïvement, le salut, comme c'est à Londres qu'il fait acheter la plupart de ses tableaux ou de ses gravures. Même son italianisme lui vient, semble-t-il, en droite ligne de Londres. On n'a pas assez dit l'importance des relations intellectuelles et artistiques de l'Angleterre et de l'Italie au XVIII[e] siècle : elles orientent profondément, cependant, la civilisation britannique, où elles sont, alors, ce que l'influence flamande et hollandaise a été au XVII[e] siècle. L'Angleterre, rivale de la France, contribue largement à répandre en Europe la nouvelle culture romaine, — qui dépend, d'ailleurs, indirectement, dans une large mesure, de la France.

Anglophile, comme un prince de Ligne, comme tant d'autres grands seigneurs internationaux; francophile avec quelque secrète irritation et une indiscutable méfiance, Stanislas Auguste subit encore d'autres influences. Celle de Dresde d'abord. On a vu que c'est là qu'il prend ses artistes et ses conseillers artistiques favoris. Surtout son modèle ce n'est point seulement Paris, c'est Saint-Pétersbourg.

Suivant M. Tatarkiewicz, le caractère essentiel du style Stanislas Auguste, évoluant brusquement après 1780, serait d'être presque exclusivement un style d'intérieurs : une seule façade, celle des Łazienki, aurait été construite par le roi et par son équipe d'artistes. M. Tatarkiewicz lui-même fournit cependant, dans son esquisse d'une histoire générale de l'architecture en Pologne, des arguments opposés à sa thèse quand il énumère le très grand nombre de palais et de dwórs construits, à travers toute la province. Il est vrai qu'il défend l'hypothèse d'un classicisme spécial de Varsovie. Mais, à Varsovie même, les constructions n'ont pas manqué entre 1775 et 1795, comme on peut s'en convaincre en feuilletant l'album de Schmidtner, abstraction faite des édifices du royaume du

Congrès. Non seulement l'église des Carmélites, le palais primatial, la maison Tepper, pour ne citer qu'un exemple dans trois genres différents, datent de cette époque, mais toute une série de constructions qui, incontestablement, se rattachent à l'action personnelle du roi. Ce sont des commandes officielles que des casernes, des hôpitaux, ou des barrières de ville. Or, c'est surtout par ces bâtiments que s'amorce la transformation incontestable de la cité entre 1780 et 1820. Et, si tous ces édifices — casernes de la garde, casernes d'artillerie, casernes de l'artillerie à cheval de la garde, caserne Sapieha, école d'artillerie, ateliers d'artillerie, sans parler de l'hôpital militaire et de l'Université — ont un caractère français marqué, la façade de l'Université s'apparente au style Gabriel et s'accorde avec la présence de Louis et de Pillement pour démontrer l'attachement du roi à certaines formules de 1750, et les bâtiments militaires, d'une simplicité absolue, témoignent de la permanence d'une tradition locale : celle des sapeurs français, nombreux dans le pays, déjà aux temps saxons. Quant aux barrières de ville, placées aux extrémités de la nouvelle enceinte, elles s'apparentent évidemment au style parisien de Ledoux et montrent que l'évolution de l'architecture suit celle de la peinture et du décor telle qu'on l'a décrite à travers l'œuvre de Pillement et celle de Kamsetzer. Le néo-classicisme français pénètre donc directement à Varsovie en même temps qu'à Wilno : à Varsovie par des dessins et des documents graphiques sans doute, à Wilno un peu plus tôt par l'intermédiaire personnel de Gucewicz, assurément, en 1777-1781 au lieu de 1784-1789. Il convient d'ajouter, toutefois, qu'à Varsovie le Temple protestant de Zug, de 1777, se rattache au même courant d'influence : identique en son essence aux barrières, moins antiquisant que la cathédrale de Wilno. Mais, en fait, à Paris, les styles Gondouin et Ledoux sont contemporains et antérieurs à 1770. Rien ne permet d'opposer vraiment les styles de Wilno et de Varsovie comme représentant l'un le courant français, l'autre le courant international en Pologne.

La difficulté est ailleurs. Qu'il s'agisse de Varsovie ou de Wilno, les éléments de l'architecture sont, à l'analyse, très français, mais les réalisations de moins en moins parisiennes — exception faite toujours pour les bâtiments militaires. Qu'il s'agisse des Łazienki — dont on répète bien superficiellement en France qu'ils s'inspirent du petit Trianon — ou de Natolin et de Królikarnia, ou de Wilno, ou encore des petites fabriques répandues dans les jardins, c'est l'Italie plus que la France qu'évoque le voyageur averti. Ceux qui sont familiers avec Varsovie savent bien que les Polonais ont pleinement raison lorsqu'ils parlent avant tout de palladianisme et d'italianisme. On rencontre ici, en réalité, le problème, toujours posé, de la part de la France dans la formation et le développement du

néo-classicisme international, à partir de 1780 et ce problème ne peut se résoudre que sur le plan d'une enquête beaucoup plus vaste. En ce qui concerne Varsovie on a le sentiment que c'est par la France que l'initiation est venue, à l'origine, sous la forme du néo-classicisme de 1750 et qu'ensuite, c'est dans le sens de l'internationalisme que s'est développée l'exécution. Le cas des façades de Łazienki est précisément caractéristique : on a conservé la suite des projets de Merlini. Il se peut qu'à l'origine le petit Trianon ait été le modèle — et la façade nord en est encore un lointain reflet — mais l'évolution des projets est tout à fait nette : du néo-classicisme et de la France à l'italianisme des villas palladiennes et romaines. C'est à Pistoie qu'est empruntée l'inscription du fronton principal comme le style monumental l'est à la Lombardie et à la Vénétie (7). Comme toujours ce sont les « idées » qui sont françaises en Pologne, à l'exécution l'italianisme prend sa revanche. Wilno d'ailleurs aussi rappelle davantage la Trinité de Canova à Possagno que le Panthéon ou l'Ecole de Médecine. Enfin, nous sommes essentiellement dans l'aire du stuc et des enduits et non dans celle de la pierre. C'est sous sa forme la plus générale que le néo-classicisme se développe à Varsovie, au début du règne.

Il convient d'interroger encore, comme toujours, une autre source que les monuments, la vie et les projets des artistes. Parmi les architectes les plus caractéristiques du temps figurent, indépendamment de Fontana et de Merlini, deux grands seigneurs — Moszyński et Potocki — et les représentants polonais de la jeune génération — Gucewicz, Zawadzki (1743-1806), Aigner (1746-1841), Zug et Schröger — sans parler des religieux polonais qui, dans les provinces de l'est surtout, maintiennent les traditions jésuites et romano-danubiennes. Fontana ne joue qu'un rôle effacé, il meurt, en 1773, quand commencent les travaux importants; Merlini est l'homme des Łazienki et de l'italianisme d'atelier. Auguste Moszyński était un ami d'enfance du roi, très puissant à la cour : il est le principal représentant, au début du règne, des idées saxonnes; aussi bien par l'orientation donnée à l'école des cadets que par ses entreprises monumentales, il incarne ce qu'il y a de germanisant dans les tendances royales; il meurt, au surplus en 1786, son influence est limitée, il ne se renouvelle pas, appartient au passé, comme l'influence française d'ailleurs. C'est Zawadzki, Polonais, qui construit les casernes; peut-être avait-il reçu sur place les leçons de quelque sapeur? On

(7) Les projets concernant les façades de Łazienki ont été publiés par M. J. Szablowski dans le catalogue d'une exposition qui a eu lieu à Varsovie, en 1937, sur ce thème : Histoire de Łazienki. Sur Łazienki en général, cf. les travaux de M. Tatarkiewicz. *Pięć Studjów o Łazienkach Stanisława Augusta*. Varsovie 1925, et *Ujazdów i Początki Łazienek stanisławowskich*. Pr. T.N.W. I. 1934. M. Tatarkiewicz, à qui nous devons de connaitre Łazienki, nous doit l'étude de Natolin et de Królikarnia.

22. Łazienki. Façade nord, par Merlini, en 1788.
Varsovie, Bibliothèque de l'Université.



23. Łazienki. Façade nord, état actuel.

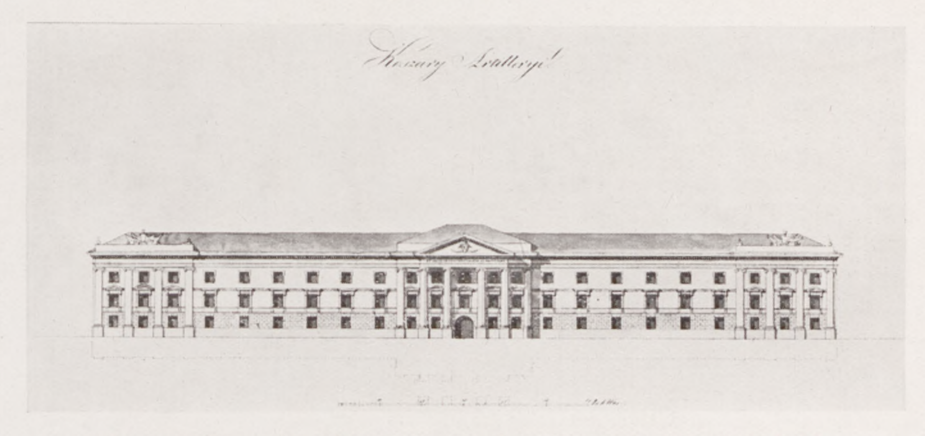
24. Łazienki. Façade sud, par Merlini, en 1788.
Varsovie, Bibliothèque de l'Université.



25. Łazienki, façade sud, état actuel.



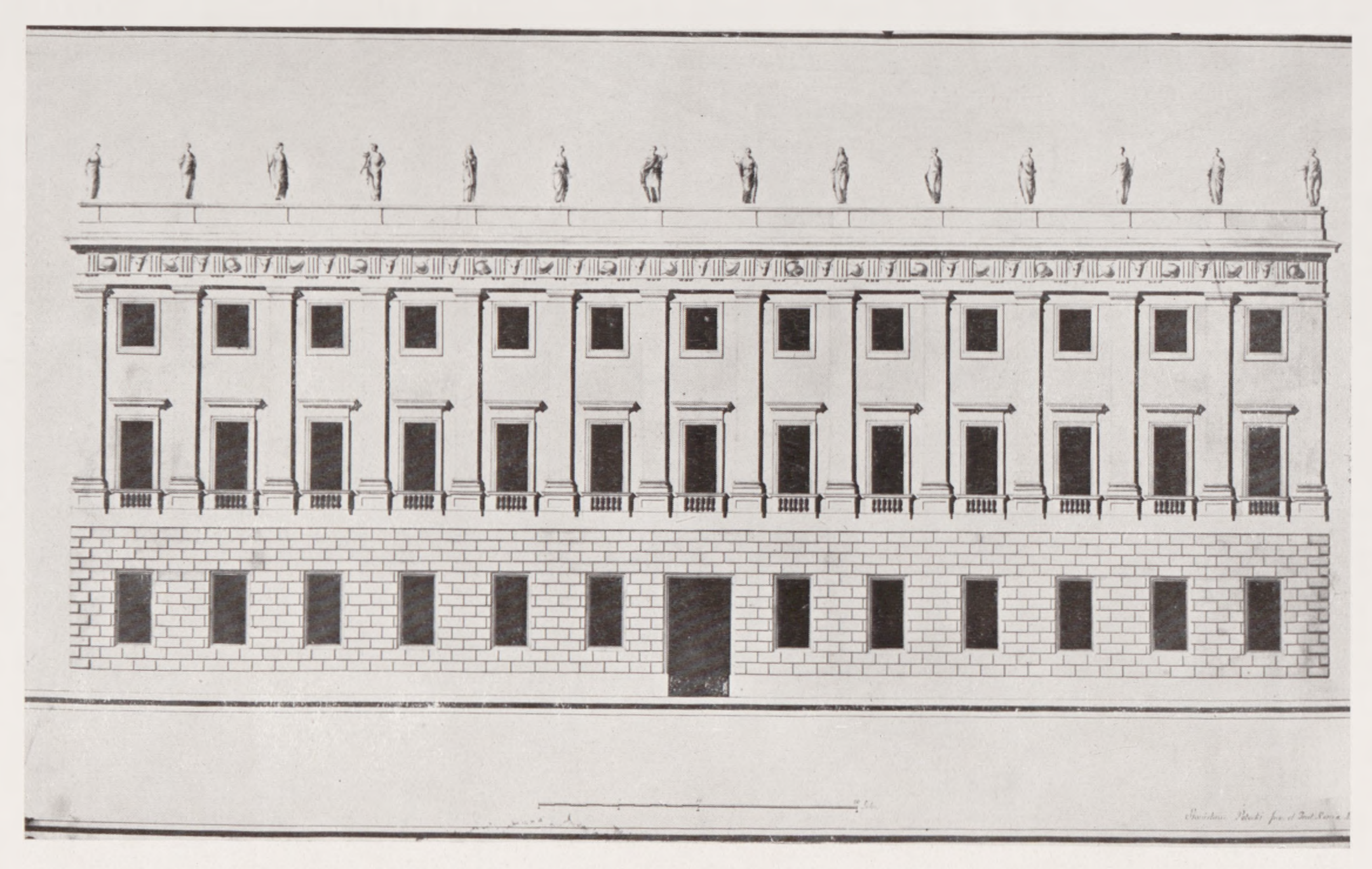
26. Varsovie. Le Palais Kazimierzowski, aujourd'hui Université, vers 1780. D'après Schmidtner.



27. Varsovie. La caserne d'artillerie, par Zawadzki, 1789. D'après Schmidtner.



28. Varsovie. L'école d'artillerie, d'après Schmidtner.



29. Stanisław Kostka Potocki. Projet pour un palais, dessiné à Rome en 1775. Varsovie, Bibliothèque Nationale.

vient de dire comment Gucewicz était venu à Paris s'instruire dans les ateliers de Soufflot et de Ledoux : envoyé par la ville de Wilno, il mourut jeune et, lui aussi, se rattache au même équilibre d'influences des années 1760, qui représente le goût du roi à l'origine. Le palais primatial de Schröger est un centon, ses travaux de Poznań et de Skierniewice le montrent attaché à un idéal analogue à celui de Zug, c'est-à-dire à un néo-classicisme sans couleur locale bien définie. Aigner, qui débute dans le même style, compte surtout plus tard, au temps du royaume du Congrès. Tous les jeunes, Aigner, Zawadzki, Ittar, Kubicki, s'italianisent du reste avec le temps. Le plus représentatif de tous est le comte Stanislas Kostka Potocki, un très grand seigneur — celui-là même que David a peint dans sa célèbre toile de 1780. Potocki suit la tradition qui faisait des magnats polonais du XVIII[e] siècle des hommes cultivés, taquinant volontiers la muse. Lui, c'est le dessin et l'architecture — signe des temps — qui l'attirent. Il fait à travers l'Europe un grand voyage d'études, à Paris naturellement, mais surtout à Rome et à Naples, où David le vit domptant un cheval fougueux : c'est le type complet de « l'honnête homme » d'alors. Potocki eut une belle bibliothèque, passée dernièrement de Wilanów à la Bibliothèque Nationale de Pologne. Les traités et recueils français y figuraient avec honneur. En revanche, les projets du gentilhomme sont aussi romanisants et italianisants, aussi palladiens que possible. Les rapports avec l'art français n'existent que sur le plan le plus général. Apparemment c'est par la France de 1750 qu'un Stanislas Kostka Potocki s'est orienté vers le néo-classicisme, mais c'est la forme italienne et non la forme française qui triomphe dans son œuvre (8).

Si l'on étudie à présent le décor intérieur on y trouvera la confirmation de ces thèses, concernant le fond français des entreprises, mais aussi le caractère de plus en plus international et local de l'exécution.

Les aménagements intérieurs, qui constituent ce que MM. Tatarkiewicz et Lauterbach ont appelé le style Stanislas Auguste, comprennent essentiellement les décorations du Zamek, des Łazienki et de leurs dépendances, auxquelles il faudrait joindre les intérieurs disparus du château d'Ujazdów et quelques demeures privées de la ville dont l'exécution remonte seulement aux années 1800, mais qui prolongent nettement l'œuvre personnelle du roi. Les exemples principaux sont, au Zamek, la salle de Bal,

(8) Sur Fontana cf. l'article cité de Rewski. Sur Merlini, cf. l'article, dû à la plume toujours avisée de M. Batowski, dans le dictionnaire de Thieme et Becker. Sur Moszyński, cf. T. Mańkowski. *August Moszyński architekt polski XVIII wieku.* P.K.H.S. IV. et J. Fabre. *La propagande des idées philosophiques...* Sur Stanislas Kostka Potocki, cf. A. Lauterbach. *Stanisław Kostka Potocki jako architekt.* Spr. P.A.U. XXXVIII 1933. et T. Mańkowski. *O poglądach na sztukę za czasów Stanisława Augusta.* Sur les autres architectes cités cf. surtout Tatarkiewicz. *Nowożytna architektura...*

de 1781, la salle des Chevaliers et la suite des appartements royaux, de 1780-1784; à Łazienki, la salle de Salomon, de 1784, la salle de Bal, de 1793, la Rotonde, de 1795, plus deux chapelles au Zamek et à Łazienki.

On observera, d'abord, que l'unité de ce style n'est pas absolue. Il y a une évolution très nette entre la salle de Salomon, aux grands panneaux peints, au décor d'arabesque, et la salle de Bal voisine, au décor architectural, à la gamme de couleurs claires, dans le style pompéien. La Rotonde marque encore une étape dans la voie de la monumentalité et, d'ailleurs, du palladianisme.

On insistera, d'abord, sur les sources françaises de cette évolution. Le fond du premier décor, celui de la salle de Bal, du Zamek, des appartements et de la salle de Salomon est tiré des modes parisiennes de 1760 ; on rapprochera aisément — mise à part la qualité — les arabesques de la salle de Salomon ou celles du cabinet rond du Zamek, des ornements contemporains de Versailles ou de Fontainebleau, tandis que le caractère moralisant des panneaux de Bacciarelli se rattache évidemment au style dit historique de 1770-1780. Les caissons du plafond des chapelles rappellent certains œuvres de Soufflot ou de Mique. Enfin, M. Batowski vient de nous fournir, d'une façon péremptoire, la preuve de l'introduction directe par la France en Pologne du style pompéien : c'est à Paris, en 1782, que Kamsetzer, après un tour complet d'Europe, relève les décorations de Clérisseau dans l'hôtel, à peine achevé, de Grimod de la Reynière (9). Evidemment, les décorations de Varsovie ne sont pas du Pillement ou du Clérisseau. On est d'accord avec les Polonais sur le caractère original des décorations intérieures au temps de Stanislas Auguste. On peut même, volontiers, admettre que ce style n'est pas seulement un démarquage de l'art français, mais que, de plus en plus, avec le temps, d'autres influences, surtout italiennes, s'y superposent, — comme dans la rotonde et déjà dans la salle de Bal de Łazienki. Malgré tout, il y a accord flagrant, au départ, entre la courbe des évolutions polonaise et française et il est sûr que c'est de Paris même que vinrent les indications décisives, étant entendu que, cependant, la curiosité pour les modes françaises représente une ancienne tradition et que, progressivement, elle s'atténue, au cours du règne, au profit de l'italianisme et de l'internationalisme, exactement comme dans l'architecture.

(9) Zygmunt Batowski. *Podróże artystyczne Jana Chr. Kamsetzera.* Pr. P.A.U. dont un compte rendu détaillé, avec des reproductions photographiques, a été donné par M. Louis Réau dans le Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1937. I. Il existe, en assez grand nombre, des intérieurs pompéiens et empire à Varsovie; parmi les plus remarquables il faut citer la rotonde de Natolin, les salons du palais Potocki au faubourg de Cracovie et les salons de l'Académie de Pologne également faubourg de Cracovie.

On se rendra donc encore attentif à deux points importants. Le premier concerne les relations du style Empire en France et en Pologne; le second la qualité du style de Stanislas Auguste.

Les Polonais opposent leur style Empire — sorti pour eux d'un Stanislas Auguste original — style complet, à un Empire français, style d'intérieurs seulement. Or, on sait bien que le style Empire français fut aussi un style complet; certes il y eut plus de projets que de réalisations, mais, tout de même, la rue de Rivoli, tout le quartier voisin, l'hôtel de Beauharnais, les monuments triomphaux de Paris, sans parler des nombreux hôtels de Paris ou de la province, — de Lille, de Nantes, — valent bien quelques rues de Varsovie, ne fût-ce que par l'importance relative. On dit que le style Empire polonais est urbain et le nôtre impérial, alors que le nôtre a été à la fois impérial et urbain et l'autre seulement urbain. On considère que le style Empire polonais est plus simple, moins chargé, moins lourd que le nôtre, oubliant simplement que le style, là-bas, a moins évolué que chez nous après 1795 et qu'on ne peut raisonnablement comparer que notre Louis XVI et notre Directoire avec l'Empire polonais — qui n'est au fond qu'une survie du Stanislas Auguste. Ce qu'il semblerait plus juste de dire ce serait que l'Empire polonais témoigne, davantage que l'Empire français, des formes du goût vers 1780-1790.

Il convient d'ajouter que, si les Polonais semblent avoir mal connu l'évolution de notre art à la fin du XVIIIe siècle, la faute en est à nous-mêmes et à l'absence de bons ouvrages d'ensemble sur cette époque. Quoi qu'il en soit, à la base du style Stanislas Auguste on trouve les trois éléments essentiels du néo-classicisme français : en architecture, l'imitation des temples de Poestum mêlée au palladianisme; en matière de décor intérieur, l'arabesque pompéienne; enfin, après 1780, le passage d'un idéal encore didactique à des recherches décoratives. La cour de Pologne, comme la cour de France, vit sur un volcan et le même désir se manifeste, aux deux extrémités de l'Europe, dans une certaine société, de pratiquer de plus en plus la douceur de vivre, tandis qu'il en est encore temps.

Ce qui distingue vraiment le style Stanislas Auguste du style français, aussi bien vers les années 1785 où il s'inspire directement de la France que dans la suite de son évolution, c'est la qualité technique. On sait bien tout ce que représente, sentimentalement, pour les Polonais, la figure de leur dernier roi, mais on pense qu'ils ont tort de vouloir à tout prix exalter la valeur artistique de son mécénat. Le rôle immense de Stanislas Auguste, celui qui lui méritera toujours, à juste titre, la sympathie des Polonais et de leurs amis véritables, c'est d'avoir compris que la Pologne ne vivait pas dans la conscience des autres pays d'Europe : il est bien vrai que c'est de

Stanislas Auguste et de son entourage qu'est parti le mouvement de croisade idéologique qui a sauvé la Pologne vis-à-vis des peuples et vis-à-vis d'elle-même.

En soi, les réalisations artistiques du règne sont des plus médiocres. Il n'a peut-être pas dépendu du roi qu'une équipe d'artistes français de qualité vienne s'établir à Varsovie ; de plus, le goût du roi était pauvre, très intellectuel surtout. Bacciarelli, le médiocre Bacciarelli, avait sa faveur et tout, de lui, est de second, voire de troisième ordre, sans force, sans éclat, sans esprit; de ce qu'il ait valu peut-être un Pierre on ne saurait faire sortir un éloge. Parmi les chefs de file, Merlini, seul, semble avoir eu quelque valeur personnelle, aussi bien est-ce lui qui oriente, on le verra, définitivement le siècle. Ce qui manque surtout à Varsovie ce sont les exécutants. Vues d'ensemble les salles de Bal et celle de Salomon sont agréables, mais les détails sont décevants : les boiseries sans relief, sans individualisme, sans finesse, les rinceaux monotones; c'est un art d'imitation, quasi mécanique (10). On travaille toujours d'après les cartons et non d'après les traditions d'invention véritable. Assurément, comparées surtout aux boiseries allemandes contemporaines, celles de Varsovie se rapprochent d'une manière pour ainsi dire touchante des françaises, mais ce n'est pas là un art vivant, c'est une décadence.

On n'adopte pas le point de vue des Allemands pour qui les Polonais n'ont jamais eu d'art national. On croit avoir montré, au contraire, combien était fausse l'idée suivant laquelle la Pologne du XVIIIe siècle aurait reçu de la Saxe des Auguste son art et sa culture. Le Varsovie des années 1750 est une des jolies villes d'Europe, les églises de Lwów et surtout celles de Wilno sont parmi les meilleures œuvres du baroque en Europe centrale, la Sainte-Catherine de Wilno, en particulier, est un chef-d'œuvre où ont collaboré d'ailleurs des Allemands, avec des Italiens et des Polonais. Elle n'est pas un monument d'importation planté là par le hasard, elle consacre la vitalité d'ateliers locaux dont on suit la trace jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

Du point de vue particulier de cette étude, on a le sentiment que les relations artistiques entre la France et la Pologne au temps de Stanislas Auguste restent en définitive exactement ce qu'elles étaient depuis plus d'un siècle, à travers tous les changements de règnes et de régimes. La découverte de la France nouvelle, celle de la Renaissance, par la Pologne, se place vers le début du XVIIe et non à la fin du XVIIIe siècle. Il n'a, peut-être,

(10) Il y a bien, au Zamek, et à Łazienki, quelques bronzes français, mais ils sont en petit nombre. Cf. Le catalogue des bronzes au Zamek et à Łazienki par Stanislas Iskierski.

On trouve des reproductions de détails dans l'ouvrage cité de Niemojewski, *Wnętrzna architektoniczne*...

pas dépendu des Polonais que de nombreux Français ne viennent s'établir dans leur pays. On doit constater, cependant, qu'au moment de la révocation de l'Edit de Nantes, la Pologne et un des seuls pays à ne pas avoir reçu d'importantes colonies d'artisans huguenots : affaire de religion ou manque d'activité industrielle dans le pays? En tout cas, au temps de Stanislas Auguste comme dans le passé, ce qui a empêché l'art français de jeter en Pologne des racines tout à fait profondes, c'est qu'il y a été surtout connu par les documents figurés ou par des objets isolés, qui aident à former le goût mais non la technique (11).

Ce qui finalement a amené, sur le terrain de l'architecture et de la décoration intérieure, une séparation durable entre les deux pays — à partir de cette date où, précisément, au contraire, on voudrait voir le début de leurs relations — c'est un faisceau de circonstances tout à fait étrangères à l'histoire de l'art et jusqu'ici totalement ignorées des historiens français. Au fond, le roi, qui a trente-deux ans en 1764, s'efforce de mettre en application le programme des aristocrates éclairés de 1750; il reste docile aux leçons de ceux qui l'ont formé. Ce sont les hommes nés sous son règne, ou qui du moins vinrent alors à se former, qui ont marqué de leur empreinte les premières années du XIXe siècle et qui témoignent seuls vraiment des tendances intellectuelles et artistiques des années 1780. A l'internationalisme des magnats, du roi lui-même, répond, dans les classes plus modestes de la nation, une véritable xénophobie, coïncidant avec la montée d'une classe sociale nouvelle : cette moyenne noblesse, cette schlachta, que dirigent désormais les piaristes et qui retient, d'abord, surtout, de l'idéologie libérale, une confiance naïve dans les forces neuves de son nationalisme.

Les piaristes ont voulu ouvrir largement les fenêtres et faire disparaître l'abîme qui existait entre un petit cercle de grands seigneurs internationaux et la classe moyenne du pays. En fait, ils ne sont parvenus qu'à amener dans leur collège de la capitale un petit nombre de jeunes nobles, et ils n'ont pas atteint les masses qui brusquement font invasion dans la vie politique, sans avoir été formées. Ce sont des esprits libres et vraiment supérieurs qui, comme trop souvent, n'ont pas le sens de la propagande populaire. Il est tout à l'honneur des piaristes de pouvoir dire qu'ils ne furent pas des démagogues, malheureusement, ils ne préservèrent pas leur pays de la démagogie.

(11) Dès le Moyen Age, les artisans français — au contraire des artistes — se déplaçaient peu à l'étranger. Les ivoires et les miniatures sortent de Paris comme plus tard les tapisseries, l'orfèvrerie et les bronzes. Lorsqu'on abordera le grand sujet des rencontres en Europe, au XVIIIe siècle, entre les deux internationalismes essentiels, le français et l'italien, on verra toute l'importance de cette distinction qui fait reposer la diffusion des idées et des modes françaises à travers les âges sur le dessin et celle du goût italien sur la présence d'ateliers complets, acclimatés dans le pays.

Au moment du sejm d'élection de Stanislas Auguste, les partis polonais se divisaient essentiellement en russophiles et républicains. Les russophiles étaient partisans de l'alliance avec la voisine de l'est, mais ils étaient aussi pour des réformes profondes dans la constitution du pays, hostiles au *liberum veto* et partisans de contacts étroits avec les grands centres internationaux. Par un singulier paradoxe, c'est eux qui représentent en Pologne, au temps du dernier roi, l'internationalisme et, dans une large mesure, les traditions françaises. Aux russophiles s'opposent les républicains. Le terme prête à confusion. Ce sont, en réalité, des conservateurs sociaux, inspirés d'un esprit réactionnaire aussi étroit que possible. Ils se donnent comme les défenseurs des droits de la petite noblesse, la schlachta; ils la flattent en maintenant, au nom du principe de l'égalité absolue de tous les hommes libres du royaume, électeurs du roi, le *liberum veto*. Les républicains sont partisans de l'alliance *politique* avec la France; mais il faut s'entendre : l'appui qu'ils cherchent c'est celui de la France officielle, celle de la cour de Versailles et non celle des encyclopédistes. Ils rêvent d'une internationale de la réaction, comme d'autres rêvent d'une internationale des lumières. Avec cela, pour eux-mêmes, les Potocki par exemple, qui sont les chefs des républicains, ne sont pas moins cultivés que d'autres; le maintien de la douceur de vivre fait partie, en Pologne comme en France, du programme de la réaction — et tout le monde est d'accord pour reconnaître dans la France le pays le plus agréable et le plus raffiné d'Europe. On dispute seulement, en Pologne comme ailleurs, sur le point de savoir si la joie de vivre doit être ou non réservée au petit nombre. Bref, en Pologne, ce sont les partisans de l'alliance politique avec la France — comme Stanislas Kostka Potocki — qui s'opposent à la propagande des idées françaises et qui se tournent vers le nouvel internationalisme anglo-romain et ce sont les russophiles qui soutiennent — comme les Czartoryski et le roi lui-même — la propagande en faveur des réformes, des philosophes et des artistes français. Or, la nation fut très vite contre son roi, après l'avoir tant acclamé.

La politique de Catherine semble avoir été en défaut. Le succès des russophiles entraîna rapidement leur déclin. La réunion du grand sejm, en 1788, marque l'apogée du mouvement xénophobe et traditionaliste. Sortis de leurs terres pour venir voter dans la capitale, les nobles polonais font étalage de leur rustique ignorance; ils englobent dans un même mépris et les grandes idées, dont l'étiquette est plus anglaise que française, et les mœurs raffinées, qui s'identifient avec notre pays. Qu'on lise la pièce célèbre de Niemcewicz, *Powrót Posła*, qui date de 1790 ; elle peint admirablement l'atmosphère du temps. Un grand seigneur parisianisé, Szarmancki, y appa-

raît comme une caricature; c'est un fantoche sinistre dont les ridicules s'opposent au solide bon sens du vrai polonais, resté près de sa terre et de ses traditions, également préservé de la corruption française et du snobisme des idées anglaises. C'est en vain que le roi s'efforcera, désormais, de maintenir des contacts avec la France. Ce ne sont plus quelques grands seigneurs internationaux qui guident la nation, c'est la foule anonyme des classes moyennes qui prépare sa révolution. Celle-ci, comme toutes les autres, ne correspond pas à une période de grande activité et de grande hardiesse idéologique; elle se définit au contraire comme une époque de vulgarisation. En particulier, dans le domaine des arts, c'est un retour à l'italianisme qui s'annonce.

Il s'étale dans les travaux des vingt premières années du XIX[e] siècle. Malgré les partages, l'activité est grande dans une partie au moins du pays. Wilno, Poznań, Lwów, sont devenues des villes de province russe, prussienne ou autrichienne; elles ont perdu leur physionomie propre. Mais Varsovie, jusqu'en 1830, conserve sa personnalité. Devenue capitale du royaume du Congrès, la ville élève fiévreusement des bâtiments publics : voïévodie, trésor, banque, théâtre, dans des proportions colossales, comme par une sorte d'affirmation d'espoir, malgré tout, pour l'avenir. D'autre part, entre les palais du XVIII[e] siècle, surgissent de nombreuses maisons de rapport : une ville Empire remplace celle du XVIII[e] siècle. Enfin, de très nombreux châteaux se construisent à travers la campagne. Les listes données par M. Tatarkiewicz sont si amples qu'il n'est pas possible de les répéter. Aussi bien, ce qui compte, ce sont les tendances générales que révèle, dans son ensemble, toute cette architecture, celle de Varsovie comme celle de la province.

Ce sont les mêmes artistes qui y ont travaillé, d'où résulte l'unité de cette époque, et ces artistes sont des Polonais — Zawadzki, Kubicki — ou des Allemands polonisés — Langhans, Hempel, Ittar, Aigner. Leur style est archaïsant, polonisant et italianisant, aussi peu français que possible, sauf dans les intérieurs. Guidés, à leurs débuts, par Merlini, tous les jeunes

(12) *Powrót Posła* de Niemcewicz (1758-1841) est postérieur de deux ans à la réunion du grand Sejm. Il ne prend pas à son compte les railleries de ses héros. Au contraire, il veut rappeler que les Français représentent autre chose que des marionnettes. Le type du Français ridicule reste pourtant dans la littérature, cf. le Papkin de Fredro dans *Zemsta*. M. Réau cite comme preuve de la pénétration décisive du français en Pologne, sous Stanislas Auguste, le fait que les femmes parlent alors français. On parlait français en Pologne depuis un siècle. En réalité il faudrait dire que, sous Stanislas Auguste, les femmes seules parlaient français — et avec elles les petits-maitres. Cinquante ans plus tôt les hommes écrivaient en notre langue et occupaient leurs loisirs à traduire nos écrivains (cf. Vol. I, p. 311). Rien ne montre mieux avec quelle prudence il convient d'interpréter des faits en apparence significatifs. Le français, à dire vrai, était resté la langue de l'aristocratie, mais le règne de Stanislas Auguste n'y changea rien : l'aristocratie perdit seulement son influence prépondérante dans le domaine intellectuel. C'est d'alors que date, en Pologne et en Russie, l'ère du français de salon.

artistes regardent vers Rome et Milan; il n'y a de français en Pologne, après le règne de Stanislas Auguste, que ce qui est tout à fait international; les contacts directs sont, cette fois, rompus. Si, dans les intérieurs, la tradition française paraît se maintenir, c'est comme un reflet du style néo-classique des années 1780-1790. La Pologne cesse alors d'évoluer avec la France, exactement d'ailleurs comme l'Italie, attachée aussi, jusque vers les années 1830, aux formules Louis XVI et Directoire.

M. Tatarkiewicz a dernièrement découvert un cas isolé d'influence française directe en Pologne, dans le domaine de l'architecture, au début du XIX[e] siècle : il s'agit de l'appel fait à Percier et Fontaine par le comte Zamoyski, en 1803, pour la reconstruction de son palais de Zamość (13). On y trouve la confirmation éclatante des thèses de la présente étude. En même temps qu'à Percier et Fontaine, le comte Zamoyski demanda, en effet, des projets à trois Polonais : Aigner, Ittar et Hempel. Ce ne sont pas les projets français qui furent retenus et, parmi les polonais, ce sont ceux qui combinaient le souvenir de l'internationalisme classique avec la nouvelle mode italo-antique, dans sa forme vicentine, non française, qui furent exécutés. Le comte Zamoyski se tourne encore vers la France, par fidélité à une très ancienne tradition de caste, mais il cède, lui aussi, au goût régnant de son temps en Pologne, et ce n'est pas le goût français. L'incident est d'autant plus caractéristique qu'il s'agissait, en 1803, de reconstruire un palais élevé par le père du comte Stanislas, le comte Thomas en 1744-1745. Or, ce palais-là était, dans son ensemble, extraordinairement français. Les documents nous apprennent que l'auteur du palais de 1745 s'appelait Columbani, et qu'il était, par conséquent, vraisemblablement italien. Cependant, parfois, le même artiste s'appelle Cotellani. Serait-ce un Cotelle, français, habillé à l'italienne, comme jadis un Tylman en Camerini? Plus vraisemblablement, ce fut un Italien chargé de construire sur place d'après des plans venus en droite ligne de Paris. Une fois de plus, en tout cas, le style français est ici, malgré le placage d'un fronton italien au milieu du corps central, beaucoup moins déformé que partout ailleurs en Europe centrale. On revient toujours pour le XVIII[e] siècle aux mêmes conclusions : plans de France, ateliers italo-polonais. A partir du règne de Stanislas Auguste les

(13) Władysław Tatarkiewicz. *Turniej klasyków w Zamościu.* Arkady 1937. On trouvera dans *Nowożytna Architecktura w Polsce,* si souvent citée, du même auteur, à peu près tout ce que l'on sait de l'architecture et des architectes du début du XIX[e] siècle. Là encore tout est à faire pour les érudits polonais. Cf. aussi Tadeusz Stryjeński. *Pałace wiejskie i dwory z czasów saskich, Stanisława Augusta i Księstwa Warszawskiego w województwie poznańskiem.* Varsovie 1929 et *O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i budowniczym królewskim Jakubie Kubickim.* Varsovie 1925. Kubicki (1758-1833), auteur du Belvédère, est, avec A. Idzkowski (1798-1879), un des représentants de la génération formée exclusivement sous Stanislas Auguste.

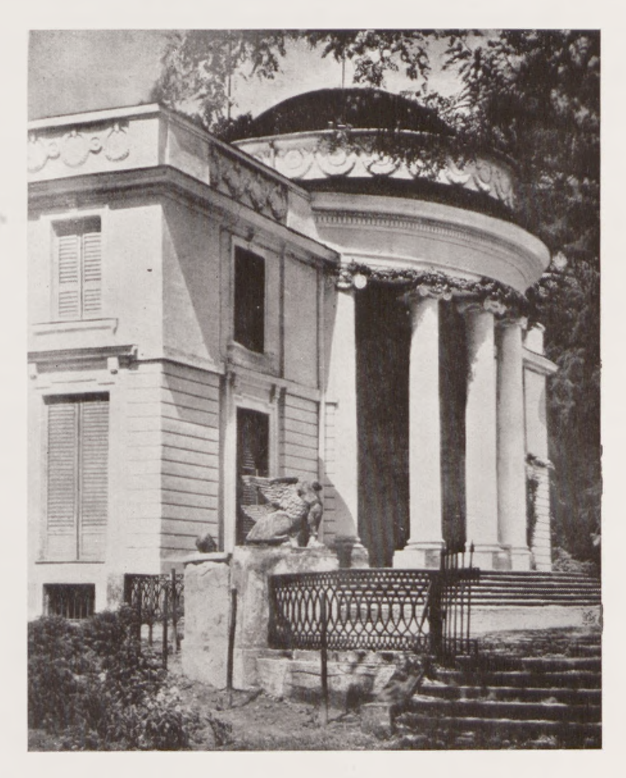
30. Wilno. Cathédrale par Gucewicz, 1777.

31. Varsovie. Le grand Théâtre, par Corazzi, 1825-1833.
Photo Poddębski, Varsovie.

32. Varsovie. Temple Protestant, par Zug, 1777-1779 (d'après Schmidtner).

33. Varsovie. Eglise Saint-Alexandre, par P. Aigner, 1818-1826 (d'après Schmidtner).

34. Łazienki. Salle de Salomon, par Merlini, Kamsetzer et Bacciarelli, 1788



35. Natolin, Palais.



36. Łazienki. La Rotonde, 1795.

rapports sont transformés, seuls les éléments fondamentaux du décor intérieur sont français.

Le triomphe de l'italianisme en Pologne, au début du XIX[e] siècle, est attesté par la venue à Varsovie, en 1818, de Corazzi qui est le grand ordonnateur à partir de cette date et qui domine son époque, jusque vers 1850. Désormais ce ne sont plus des ateliers italo-polonais, interprétant des programmes et des « idées » françaises, que l'on découvre dans le pays, mais, comme aux beaux jours de la Renaissance, un italianisme complet d'intentions et de technique, tempéré seulement, dans les petites choses, par un attachement remarquable aux traditions nationales. Comme il est présent sous la somptueuse couverture italo-française de Wilanów, le dwór polonais se retrouve sous l'habillage néo-classique du royaume du Congrès. L'italianisme ne règne à l'état pur que dans la capitale, ailleurs la saveur populaire ne s'est pas perdue. La schlachta a chassé, contre son roi, les modes et les idées trop étrangères, françaises ou anglaises ; l'emprise romaine est si forte sur elle, intellectuellement et esthétiquement, qu'elle l'a incorporée dans ses traditions. Ainsi le règne de Stanislas Auguste, loin de marquer la rencontre des deux pays correspond-il, au contraire, à une poussée d'internationalisme d'abord, puis de xénophobie et prépare-t-il le triomphe final de l'italianisme.

M. Louis Réau, qui a récemment montré comment, au XVIII[e] siècle, l'anglomanie et le néo-classicisme avaient été des machines de guerre dressées un peu partout contre l'influence française, a eu tort sans doute de partir de ce point de vue que la culture française avait été, à un moment donné, la seule qui méritait de compter en Europe. Evidemment, aucun autre pays n'est parvenu, au XVIII[e] siècle, à un degré de raffinement comparable à celui de la cour de France, aucun autre pays n'a eu des penseurs plus hardis que les nôtres ; il s'en faut, cependant, que la civilisation française ait épuisé, même alors, toutes les aspirations légitimes et toutes les possibilités des peuples. Le grand rôle de nos penseurs a été d'affirmer la valeur de toute pensée libre. N'oublions pas la part des autres. Un Locke a fait autant qu'un Voltaire pour la libération des intelligences et l'Italie aussi a eu ses libres penseurs. La vie, en Angleterre, au début du siècle, était un sujet d'admiration et d'envie pour bien des Français. Si un Réau parle d'une « Europe française au siècle des lumières », un Benedetto Croce voit, dans l'Italie de Galilée, la véritable mère de toute pensée moderne. Chaque nation fait valoir ses titres. Il est certain que ceux de la France sont éminents, mais ce n'est pas les diminuer, au contraire, que de mesurer la force des courants opposés. Montesquieu, au début du siècle, a pris soin

de réhabiliter les Persans; gardons-nous d'une conception trop rigide de la civilisation.

Loin de marquer l'apogée de notre prestige, le XVIIIe siècle marque l'éveil de tous les particularismes. En ce qui concerne la Pologne, il n'est pas vrai qu'elle n'ait été conquise par notre royauté intellectuelle que tardivement et que le règne de Stanislas Auguste ait vu enfin se substituer à des prises de contact épisodiques un profond courant de sympathie et d'étude. Ce n'est pas Stanislas Auguste qui est l'introducteur des mœurs et du goût français dans son pays, il est un vulgarisateur. Si, depuis le règne de Sobieski jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les relations artistiques entre la France et la Pologne se sont maintenues et approfondies sans cesse, c'est parce que l'introduction de nos mœurs et de notre art ne résultait pas à l'origine de l'action systématique d'un roi et de son entourage; on n'impose pas une culture à un peuple par le seul exemple d'une cour; quelques artistes voyageurs ou quelques œuvres d'art ne créent pas, à eux seuls, une solidarité intellectuelle entre deux peuples. Il a fallu que, pendant un siècle, de nombreux Polonais viennent librement en France pour que, peu à peu, s'accrédite, dans leur pays, l'idée de la grandeur de notre patrie : on n'aime et on n'imite que ce que l'on croit découvrir soi-même. C'est le siècle de Louis XIV qui reste, incontestablement, le grand siècle de notre histoire, non le plus pur, peut-être, mais son italianisme lui a permis de toucher, sans doute, plus largement, des milieux accoutumés à la familiarité des œuvres d'outre-monts. L'art français a été senti essentiellement comme une nuance, un raffinement de l'italianisme, l'heure de son déclin coïncide avec le moment où de plus larges couches sociales viennent à la culture et où les nuances se perdent.

On considérera peut-être que, dans toute cette étude, une trop large place a été réservée à l'architecture. Il convient de faire remarquer deux choses à ce sujet. En premier lieu, c'est sur les œuvres d'architecture que nous sommes le mieux renseignés. L'ordre de l'exposé trahit, incontestablement, les lacunes de l'information. Qu'on n'oublie pas que la Pologne a connu, depuis un siècle et demi, toutes les disgrâces; qu'elle a été un champ de bataille, même dans la paix. Pendant cent ans il ne s'est pas écoulé d'année où les Russes, en particulier, n'aient enlevé quelque trésor précieux. Plus tard, pressés par la nécessité les Polonais ont énormément vendu de leurs richesses mobilières : combien de pièces, parmi celles qui se sont disputées à prix d'or dans les grandes ventes de Paris et de Londres ne sont-elles pas venues de Pologne, plus ou moins discrètement, par l'intermédiaire des marchands? Un seul château, Łańcut, donne aujourd'hui quelque idée de ce que fut une demeure seigneuriale du passé. Au surplus, si l'ar-

chitecture forme l'essentiel de cette histoire, c'est parce que, dans une très large mesure, c'est elle qui a, d'abord, séduit l'Europe. Sa diffusion a été assurée, au début, par la circulation de feuilles d'esquisses ou par des relevés de grandes réalisations. Plus tard la diffusion des grands recueils d'architecture français a été immense et elle explique, dans une large mesure, le rayonnement de notre art ; on y trouvait ces « idées » que les ateliers locaux s'efforçaient, plus ou moins librement, plus ou moins gauchement, d'interpréter. Comme on l'a dit, on peut, la plupart du temps, mesurer le caractère plus ou moins direct de la transmission, au degré de déformation qu'on constate dans l'œuvre exécutée. Cette déformation, dans l'ensemble, est beaucoup moindre en Pologne que dans les pays allemands, où cependant la part des architectes français venus sur place — notamment à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes — a été considérable dans certaines régions. Ce qui a manqué à la Pologne c'est d'accueillir quelques-uns de nos huguenots. Ainsi s'explique qu'elle n'ait jamais réussi à produire, dans le goût français, un chef-d'œuvre authentique. On n'en saurait conclure au retard de son initiation.

Aucune œuvre de sculpture considérable ne se trouve en Pologne au XVIII[e] siècle. La sculpture religieuse est, en général, dans le style jésuite international et mal connue. Il semble que des recherches à ce sujet confirmeront le rôle des ateliers italo-polonais et la pénétration superficielle, dans certaines régions, des formules allemandes, surtout dans le décor — de Schlüter à Glaubitz. Avec le règne de Stanislas Auguste c'est l'italianisme qui triomphe : Thorvaldsen est le grand sculpteur du Royaume du Congrès. Dans l'ensemble la sculpture est ce qui échappe le plus à l'attraction de la France, ce qui est à la fois remarquable et logique, puisqu'il s'agit là, avant tout, de facture et que les artisans français sont absents de Pologne.

La peinture du XVIII[e] siècle se développe en dehors de l'influence française. Appliquée surtout à la décoration intérieure des églises, elle appartient, comme l'architecture religieuse, au courant permanent d'italianisme. Là où l'on rencontre un artiste polonais, comme Smuglewicz, il est aussi académisant, aussi romanisant que possible. Le portrait est entre les mains des italo-saxons.

En revanche, c'est par la peinture que les liens en passe de se rompre, sur le terrain de l'architecture, entre les deux pays, devaient se renouer au début du XIX[e] siècle. Dans le moment où Corazzi arrive à Varsovie et affirme le triomphe de l'italianisme monumental, une école nationale de peinture polonaise est en train de naître sous l'influence directe de nos maîtres. Il

ne faut pas exagérer, peut-être, l'influence de Norblin (14); l'apparition d'une école nationale en Pologne est liée au réveil général de la conscience du pays. Il est indiscutable, pourtant, que c'est notre compatriote, le premier, qui a ouvert les yeux sur le pittoresque populaire. Peintre de costumes et de mœurs, il a fait plus qu'un Le Prince en Russie; il a eu une action sur le terrain extra-artistique : il a révélé les Polonais à eux-mêmes et contribué, en Europe, à cette découverte de leur patrie qui fut la grande œuvre du dernier roi et son titre certain à la reconnaissance de la nation. En outre, les Michałowski, les Ostrowski, sortis de Norblin pour l'inspiration, suivent nos Géricault et nos Vernet pour la facture. Ce ne sont que des prises de contact, mais elles se poursuivront, de plus en plus fréquentes, à travers tout le XIX[e] siècle. Avant l'émigration, les liens qui se relâchaient d'une part, se renouaient déjà de l'autre.

Si, quelque jour, un travailleur entreprend, à son tour, de retracer, dans ses grandes lignes, l'histoire des relations artistiques entre les deux pays, à travers le XIX[e] siècle, il se placera, nécessairement, sur un autre plan que celui de ce travail. Il aura à montrer comment la France a donné à la Pologne ses thèmes populaires et guerriers, comment la légende napoléonienne a eu sa formule nationale polonaise, comment l'imagerie populaire française a orienté celle de la Pologne, comment les thèmes romantiques et libéraux, venus de chez nous, ont servi la cause de l'art et du patriotisme. L'essentiel de sa démonstration, il le demandera non plus aux monuments et à l'architecture — qui fonde toujours des œuvres représentatives du goût et de l'activité des élites, ou plus exactement encore des oligarchies politiques et sociales — mais au dessin, au tableau, à l'image, qui touchent des masses, de plus en plus larges, de la population. Malgré sa servitude, la Pologne a eu son école nationale qui, dans une large mesure, a demandé à la France des sources d'inspiration et des exemples de technique, de Norblin, de Vernet et de Delaroche, à Monet, à Cézanne et à Rodin. C'est comme style architectural et décoratif surtout que l'art français s'est imposé en Europe après Louis XIV, c'est par l'inspiration et par la technique picturale, surtout, qu'il a rayonné à travers le monde, à la suite des heures ardentes de la Révolution et de l'Empire, puis durant le long apaisement des années exceptionnellement sereines d'un siècle riche où se développèrent tous les raffinements de la spéculation, de la méditation et du loisir.

Pierre FRANCASTEL.

(14) Z. Batowski. *Norblin*. Lwów 1911 est exhaustif.

LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE DE PARIS

Section de l'Histoire de l'Art

Une Conférence de M. André Joubin.

Le 17 mars 1939 a eu lieu, sous la présidence de M. François Pułaski, dans la grande salle de la Bibliothèque, une conférence de M. André Joubin, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, intitulée : *Delacroix, Chopin et la Société Polonaise*. La conférence fut accompagnée de projections de documents artistiques, parmi lesquels se trouvaient des dessins inédits de Delacroix et d'autres peintres de l'époque. La nombreuse assistance a fait au conférencier éminent un accueil chaleureux. Le texte intégral de cette conférence est publié dans le présent fascicule de notre Annuaire.

Exposition commémorative du Centenaire de la Bibliothèque Polonaise de Paris

La Bibliothèque Polonaise de Paris fut fondée le 24 novembre 1838 et inaugurée le 24 mars 1839. Une première commémoration de ces deux dates eut lieu à l'assemblée annuelle du 3 mai 1939. Après une allocution de M. François de Pułaski et une conférence de Mlle I. Gałęzowska, intitulée : La Bibliothèque Polonaise, est-elle une institution sociale? M. Czesław Chowaniec retraça l'historique de la fondation à Paris de la Bibliothèque Polonaise.

En même temps, une petite exposition commémorative qui réunissait dans une des salles de la Bibliothèque des documents ayant trait à l'inauguration et aux débuts de la Bibliothèque Polonaise de Paris, ouvrait ses portes aux nombreux amis et invités. On y voyait des documents datant de 1832 et des années suivantes, qui contenaient les premiers projets de la fondation, entre autres les procès-verbaux du comité historique de la Société Littéraire, l'acte de fondation du 24 novembre 1838, celui de l'inauguration solennelle du 24 mars 1939, des autographes de Mickiewicz, de J. U. Niemcewicz, du prince Adam Czartoryski et autres, se rapportant à la fondation de la Bibliothèque. L'exposition comprenait, de plus, des médailles, des gravures et des lithographies de l'époque, reproduisant les portraits des fondateurs ainsi que les photographies des maisons qui abritèrent la Bibliothèque aux débuts de son existence.

BIBLIOGRAPHIE

Wilno, ville d'art

Comte Renaud Przezdziecki : *Wilno*. « Biblioteka Polska ». Varsovie, 1938. In-8°, 237 pages, avec 181 illustrations dans le texte et 16 gravures hors texte.

Il est à désirer, pour bien des raisons, que la Pologne, sous tous ses aspects, soit plus connue et mieux comprise en France. Il n'y a pas de doute cependant qu'une fraction croissante du public français lettré attache un réel intérêt aux choses polonaises. Au surplus, des Polonais érudits et artistes, et qui savent manier la langue française comme la leur, apportent une large contribution à la tâche féconde d'alimenter cette saine curiosité. Le comte Renaud Przezdziecki, dont l'ancienne et illustre famille se range à l'égal des premières de l'aristocratie polonaise, avait déjà publié, dans les précédentes années, deux volumes d'histoire, *Diplomatie et Protocole à la Cour de Pologne* : ouvrage paré avec luxe et qui a tenu toutes les promesses de son titre en fait de recherches savantes, d'érudition sagace ; il se recommande encore par maintes anecdotes piquantes, des tableaux pleins d'humour, ainsi que par des exposés faits avec clarté et un grand souci d'impartialité, de la politique des gouvernements polonais durant les derniers siècles jusqu'à l'époque des partages.

Le comte Renaud Przezdziecki ne s'en est pas tenu là : il vient d'offrir aux Français que la Pologne intéresse, deux volumes, dont le sujet est d'un genre différent : *Varsovie*, puis *Wilno*. Deux monographies, complètes et captivantes, et poussées à fond au point qu'on peut dire qu'elles épuisent le sujet. Il est à espérer d'ailleurs qu'elles sont les premières d'une série qui se continuera par des volumes d'une semblable valeur consacrés chacun à l'une des grandes villes de Pologne. Dans cette conjecture il n'est pas trop tard, en même temps que sera signalé ici l'intérêt que présente la monographie de Wilno, pour parler du volume *Varsovie*, le premier de la série et qui sans doute à ce titre a suscité chez l'auteur des observations d'un caractère général, qui peuvent s'appliquer aux autres grandes villes de Pologne. En outre, certaines remarques spéciales à Varsovie devront être redites à propos de Wilno ; il s'agit des dévastations perpétrées lors des guerres ou au cours de l'oppression moscovite et de leurs conséquences pour l'aspect de l'une et l'autre ville.

C'est en effet un préjugé courant chez les Français qui connaissent Varsovie pour l'avoir visitée ou y avoir fait de courts séjours, de considérer cette capitale, dont la population dépasse maintenant 1.200.000 habitants, comme une cité essentiellement moderne. Elle l'est, en effet, et peut-être même à l'excès en certains quartiers. Mais ce caractère, qui saute aux yeux, ne doit pas empêcher d'apercevoir la vieille Varsovie, ses antiquités, car elle en possède, ses reliques du passé : et l'on ne peut en douter après avoir lu le comte R. Przezdziecki. Sans doute tout le monde pensera à citer le Stare Miasto (la vieille ville) et à s'en tenir là. Il est cependant à Varsovie de vieilles églises dans des quartiers éloignés ; tout comme en France, certaines villes offrent ce phénomène historique d'un centre qui atteste la magnificence et le goût de notre XVIIIe siècle, alors que dans des quartiers excentriques des églises gothiques, belles, curieuses et vénérables, attendent les visiteurs.

Et puis l'histoire est là, qui confirme les dévastations commises avec un criminel acharnement par les envahisseurs, et non pas seu-

lement les Russes, mais encore la soldatesque suédoise au cours des funestes guerres du XVIIe siècle. Nombre de châteaux des grandes familles seigneuriales, appelés communément palais, ont ainsi disparu à jamais. D'autres, saccagés, incendiés en partie, défigurés, ont échappé à la destruction, mais pour mener depuis lors une existence sans gloire et se voir confinés dans des rôles utilitaires qui ont achevé de leur enlever tout intérêt. Ce n'est pas tout. L'auteur réprouve à juste titre l'habitude prise dès le XVIIe siècle et qui s'est perpétuée jusqu'en plein XIXe, de démolir pour rebâtir à neuf sur des ruines, au lieu d'enrichir la ville par de nouvelles constructions élevées à côté des anciennes. Mais sommes-nous en France tout à fait à l'abri d'un reproche de ce genre? Gaston d'Orléans n'est-il pas mort assez à temps pour que fût sauvé le château de Blois, ce bijou de la Renaissance qu'il voulait reconstruire en entier dans le style de son temps?

L'auteur connaît à merveille l'historique de toutes ces demeures princières, de celles qui ont disparu comme de celles qui ont survécu. On voit avec lui ces domaines passer de main en main entre les familles de la haute aristocratie, ou même les familles royales, que ce soit par mariage ou par achat. En même temps de nombreuses reproductions des peintures de Canaletto font revivre sous nos yeux la Varsovie du XVIIIe siècle, déjà si mouvementée.

En compagnie de l'auteur nous parcourons ainsi Varsovie quartier par quartier, dans la suite des chapitres consacrés, selon un ordre logique et conforme à l'histoire, au Zamek, à la cathédrale, au Stare Miasto, au Nowe Miasto, à la place Krasiński, aux rues Długa, Bielańska, Senatorska, aux places de la Banque et du Théâtre, au Faubourg de Cracovie, à la place et au Jardin de Saxe, au Nowy Świat et aux Allées Ujazdowskie, à Łazienki, aux bords de la Vistule, à la rue Marszałkowska et aux quartiers modernes, aux quartiers de l'Ouest et à Praga. Un dernier chapitre nous parle des résidences royales, princières ou seigneuriales, de la banlieue sud ainsi que de la banlieue nord.

De cette banlieue l'auteur ne cherche pas à dissimuler l'indigence pittoresque, non plus que la laideur, faite surtout de monotonie, des quartiers construits au cours du XIXe siècle. Mais on ne saurait se séparer de ce volume sur *Varsovie*, si attachant et d'ailleurs si somptueusement illustré (170 illustrations dans le texte et 32 gravures hors-texte) sans retenir les appréciations de l'auteur, homme de goût aussi avisé que profond érudit, sur le style baroque, son importation d'Italie en Pologne, et la fusion d'influences diverses qu'ont opérée avec bonheur les architectes tant polonais qu'étrangers, mais étrangers familiarisés avec les réalités polonaises.

Par exemple, à propos du Palais de la République (ancien palais Krasiński) : « Il faut y reconnaître, écrit-il, cette empreinte locale dont tous les étrangers construisant en Pologne subissaient l'influence. Elle se manifeste dans certaines proportions, dans la disposition générale du plan d'ensemble, qui tend toujours au large plutôt qu'à la hauteur et prend volontiers les aises d'une demeure seigneuriale en pleine campagne. »

Ailleurs, et à plusieurs reprises, l'auteur loue le goût personnel du roi Stanislas Auguste qui, devançant son époque, réagissait contre l'exubérance baroque et la fougue du rococo et paraît anticiper le style Empire. Ainsi, à propos du Palais Primatial, rue Senatorska : « Dès 1595 Mgr Baranowski éleva à cet endroit un palais... A plusieurs reprises il fut restauré à la mode toujours changeante des siècles suivants... Enfin Mgr Ostrowski entreprit une restauration qui devait s'adapter au goût de Stanislas Auguste. C'est alors qu'on abattit tout ce qui restait de baroque dans l'ancienne façade... Nous pouvons constater une fois de plus que la tendance classique de Stanislas Auguste a pressenti le goût « empire » en plein XVIIIe siècle. L'édifice est sobre de décor, ses lignes sont simples, un peu massives et fortement accentuées. La gracieuse courbe des ailes, largement ouvertes comme des bras, lui donne une allure avenante et spacieuse. Il manque toutefois de socle, ce qui rend l'ensemble trop bas, comme enfoncé dans la terre. Ce défaut se répète très souvent dans les édifices varsoviens, surtout ceux où l'appartement principal occupe, comme ici, le rez-de-chaussée. »

Autre observation, qu'il serait regrettable de ne pas noter. Il s'agit du palais de Brühl :

« Il est curieux que, malgré les relations continuelles avec la France et les influences que la culture française exerçait depuis si longtemps en Pologne, ces influences se soient manifestées le moins dans l'architecture. Le goût italien, allemand et flamand régna à tour de rôle dans les constructions polonaises et souvent ces différentes tendances finissaient par se confondre en un genre caractéristique pour la Pologne. Cependant l'art français, sans se manifester sur les façades, pénètre dans l'intérieur des demeures; il était le seul qui sût amener à la perfection l'ameublement et le décor intime des appartements. Dès le XVIIe siècle les voyageurs remarquent l'arrangement intérieur des palais varsoviens dans le goût français, et, plus tard, en pleine époque saxonne, lorsque les arts étaient si florissants à Dresde, le maréchal Bieliński fera dessiner ses meubles et ses boiseries par le grand Meissonier à Paris. Les Saxons eux-mêmes s'adapteront à Varsovie au goût de l'endroit, et la comtesse de Brühl, dirigeant personnellement la décoration intérieure du palais, voulut que les plafonds et les « panneaux », aux sujets tirés de la fable ou de l'histoire, quoique commandés à Dresde, fussent peints « dans le goût français », « dont on fait grand cas ici ». Plus tard, lorsque la cour de Prusse prendra possession du château royal de Varsovie, la comtesse de Voss sera frappée par l'ameublement tout français laissé par Stanislas Auguste. »

Et cette observation générale sur le baroque, à propos de l'église de la Sainte-Croix, au Faubourg de Cracovie : « En somme, le baroque n'est pas un style aux règles établies, mais plutôt une mode qui, tout au contraire, consistait à s'émanciper de toute loi pouvant gêner l'imagination. Depuis le déclin de la Renaissance jusqu'au retour du classicisme, près de 200 ans, elle régna et s'épanouit dans tout le monde Latin, permettant à la fantaisie des artistes de se manifester librement. Leur goût personnel sera dorénavant leur seul frein; de là cette grande variété dans leur genre qui s'exprimera si différemment dans chaque région de l'Europe. Rome, négligeant le détail, cherche l'effet monumental, et ses façades en travertin deviennent pesantes et massives, tandis que l'Espagne, se plaisant toujours dans le fouillé, surcharge l'ornementation de ses églises : on dirait des châsses d'un riche travail d'orfèvre. La France garde le plus de mesure et revient la première aux formes classiques, pendant que les pays germaniques exagèrent la richesse et la fantaisie, ornant de motifs baroques leurs vieux pignons bourgeois, et adaptant la mode nouvelle aux lignes ascendantes de leurs clochers toujours gothiques d'allure. En Pologne tous ces courants se croisent et se modifient. Le genre italien perd sa force d'expression par le manque de la pierre, faiblement remplacée par le stuc, tandis que l'exubérance allemande est tempérée par l'effort continuel d'imiter, malgré tout, l'Italie. Les artistes italiens qui ont collaboré à la construction de l'église Sainte-Croix, Bellotti et Fontana, ont subi eux-mêmes l'influence septentrionale, qui voyait dans les tours le motif principal d'une église, tandis que dans les pays méridionaux elles ne jouaient à cette époque qu'un rôle bien secondaire et s'aiguisaient rarement en flèches. Le Nord, tout au contraire, aimait la pointe, et quoique atténuée par les renflements caractéristiques du baroque, elle finissait toujours par s'accentuer avant de fleurir en croix. »

Enfin, à propos de l'église, moderne, du Sauveur : « La seule bâtisse monumentale qui sorte des rangs et rompe la monotonie de la rue Marszałkowska, c'est une église toute moderne, celle du Saint Sauveur (Zbawiciela) dont on aperçoit de loin les sveltes clochers. Elle est intéressante par l'origine de son style composite et marque en quelque sorte le point tournant dans le courant artistique des derniers temps. Jusque-là, depuis que le retour au romantisme avait exclusivement cherché l'inspiration pour l'architecture sacrée dans le style mystique du moyen âge, on n'avait bâti le plus souvent que des églises ogivales. On tâchait d'imiter partout, en ville et dans les campagnes, les grandes cathédrales de France et d'Allemagne, ébauchant leur plan et leur silhouette, car bien entendu les proportions et le détail restaient inimitables. On méconnaissait le gothique local, celui des bords de la Vistule et des rivages baltiques, massif et sobre, qui pouvait seul s'adapter au climat et à la brique; on voulait les pinacles fleuronnés et les arcs-boutants, sans avoir à sa

disposition de la pierre, du temps, de la patience. Petites et grandes, les églises de ce genre surgissaient partout, sur toute l'étendue de la Pologne, où les paroisses, accrues au XIXe siècle, ne pouvaient plus contenir les fidèles dans leurs vieux sanctuaires. Varsovie en connaît une à Praga (Saint-Florian), et l'un des projets pour celle du Saint-Sauveur de la rue Marszałkowska était encore dans le même ordre d'idées. Pourtant ce style avait déjà fait son temps, il avait lassé par son manque d'individualité et de couleur locale... L'opinion artistique comprit enfin tout le cachet attrayant et toute la personnalité que donnaient à un édifice les traces des diverses époques qu'il avait vécues. Le fait qu'on donna la préférence au plan actuel de l'édifice pourrait donc compter comme preuve du profond changement effectué dans la critique d'art, car ce plan a précisément voulu donner la synthèse de l'église caractéristique pour la Pologne : gothique dans la disposition générale et dans la tendance ascendante de ses lignes, « renaissance » dans ses formes, « baroque » dans ses détails. Les contours variés de l'ensemble, relevé par de hauts clochers aux flèches ajourées, paraissent visiblement chercher plutôt le pittoresque que le parfait, plutôt le motif national que le style pur. Sans peut-être avoir réussi en tout, les architectes de l'église du Saint-Sauveur ont pourtant créé un document bien intéressant du revirement qui s'est opéré dans le goût et les tendances artistiques à l'aube du XXe siècle. »

On ne saurait mieux terminer ici que par la conclusion même de l'auteur qui clôt le volume *Varsovie* : « Après avoir parcouru les différents quartiers de Varsovie, après avoir consulté sur leur passé les murs souvent meurtris des anciens palais et monuments, on se rendra compte du rôle que cette ville a joué dans l'histoire de Pologne. Ayant été à même de constater les dévastations qu'elle a subies, on saura d'autant mieux apprécier les épaves qui ont échappé au naufrage... Au milieu d'une grande cité aux apparences modernes et à l'aspect incolore, on parviendra à distinguer les traits caractéristiques de la vieille métropole polonaise et à retrouver les traces d'un passé non sans intérêt et non sans actualité, en tant qu'il aide à juger et à comprendre le présent. On aura pu constater que, malgré tout l'acharnement de l'ennemi à réduire l'ancienne résidence des rois au rang d'une ville de province orientale, Varsovie conserva quelque chose de son caractère spécial et demeura fidèle aux liens artistiques et intellectuels qui l'unissaient, dès son origine, à l'Occident et à la civilisation latine. Plusieurs fois ravagée au cours des batailles, des sièges, des assauts, elle fut plus éprouvée encore par un système de spoliation et de destruction lente et poursuivie avec une implacable obstination qui tendait toujours à lui enlever tout caractère national, toute trace de grandeur, tout vestige de royauté... Aussi, lorsque les événements récents viennent aujourd'hui rappeler Varsovie à son rôle historique, lorsque, par les décrets de la Providence, la Pologne a repris son rang parmi les nations libres, c'est dans les cendres et dans les décombres qu'il faut chercher les souvenirs et les reliques d'un passé glorieux qui, vivant toujours dans les cœurs, présage un brillant avenir. »

Le volume de Wilno, beaucoup moins abondant, il va de soi, que celui de Varsovie, n'offre pas moins d'intérêt. Faisant abstraction du plan général de la cité et du chiffre de la population, Wilno n'a quand même que fort peu de points de ressemblance, ou de contact, avec Varsovie. C'est dire qu'elle a un aspect particulier, bien à elle. Mais ce n'est pas assez dire. Il y a un problème de Wilno, le problème de son charme. Qui aura lu le volume du comte Renaud Przezdziecki possédera la clef de ce problème, sans d'ailleurs que l'auteur ait cherché systématiquement à le résoudre.

Qu'est donc Wilno ? Polonaise dans une région polonaise, pas plus lithuanienne que Lwów n'est ruthène, Wilno est une grande ville de province, au passé chargé d'histoire, et d'une histoire trop souvent tragique. Les Polonais eux-mêmes disent que c'est une ville sérieuse, grave. Ceux des étrangers qui ne la voient qu'en passant, observateurs superficiels ou touristes pressés, en reviennent déçus, pour l'avoir trouvée sans vie, sans monuments, sans charmes, pour y avoir piétiné sur des pentes mal pavées. Mais ceux qui ont pu y faire un plus long séjour, ceux surtout à qui il a été donné d'y goûter l'hospitalité polonaise, qui

ne le cède à aucune autre, en gardent un souvenir ineffaçable. Comment résoudre cette contradiction? C'est que, pour comprendre et sentir Wilno, il faut la connaître et qu'une initiation est nécessaire. Elle ne se livre pas de prime abord, comme Lwów par exemple. L'initiation requise nous est maintenant rendue facile par le volume du comte R. Przezdziecki, de qui la documentation solide, mais dépouillée de toute érudition pesante, instruit le lecteur sans lui demander d'effort. L'illustration, d'une richesse rare, comme celle du volume *Varsovie*, où la qualité le dispute à la quantité et où un goût d'une sûreté exquise a présidé au choix, provenant souvent des collections particulières de l'auteur, achève de conférer à la présentation du volume une valeur de premier ordre, égale en tous points à celle du précédent.

Disons tout de suite que ce qui confère à Wilno son charme, auquel on ne résiste pas quand on l'a une fois senti, c'est son site, c'est la ville avec sa banlieue, ce sont ses vieux quartiers bâtis au flanc des pentes, les murs blancs des maisons, les tuiles rousses des toits patinés, les rues tortueuses, les ruelles pleines de mystère, les tours et clochers des églises, le cercle des collines onduleuses et boisées qui entourent la ville : ce panorama que l'on peut contempler aux alentours de l'église des Missionnaires ou au sommet de la légendaire colline des Trois Croix. Et cet élément matériel se renforce d'un élément spirituel. Parmi ces vieux quartiers et ces jardins protecteurs de ruines, dans ces cimetières imprégnés d'une poésie mélancolique et qui vous tiennent un langage muet mais si véhément, au-dessus du cours de la Wilia et de la petite Wilenka et au delà vers les colllines boisées, règne une atmosphère spirituelle, où l'on perçoit comme une plainte à peine proférée, comme un murmure étouffé. C'est l'âme de Wilno. Wilno a trop souffert et trop longtemps. S'étant tue stoïquement, et ce silence était le ressort de sa résistance inébranlable, elle refuse maintenant de montrer ses blessures. Elle s'essaie même timidement à assumer le rôle, qui lui est désormais dévolu, d'une grande ville de province de la Pologne restaurée. Mais on ne saurait oublier que Wilno, bastion avancé de la civilisation polonaise aux confins du nord-est, a subi, de la part des Russes, pillages, incendies, cruautés et massacres ; puis, durant un siècle et demi, la lourde poigne des envahisseurs s'est appesantie sur elle : non contents de détruire les deux châteaux royaux, les vieux murs d'enceinte, la plupart des demeures seigneuriales, de mutiler les églises catholiques pour les affecter au culte orthodoxe, ils se plaisaient encore, en 1897, à élever un monument à Mouraviev le Pendeur, le tortionnaire des Polonais aux années 1863... Laissons ces tristes souvenirs. Le comte Przezdziecki, qui a pénétré et senti le charme de Wilno plus aisément que ne le ferait un Français, y insiste par ces notations écrites d'une plume paisible :

« C'est un des côtés caractéristiques de la plupart des églises de Wilno qu'elles ne sont point alignées ni encastrées entre les maisons, comme le sont généralement les sanctuaires dans les villes, mais, tout comme des églises de campagne ou des monastères isolés, elles composent des groupes indépendants, dont les silhouettes ne sont heureusement pas encore écrasées par les édifices voisins. C'est un peu en cela que réside le charme de Wilno. »

Et ailleurs : « Si aujourd'hui des édifices nouveaux et des rues bien alignées viennent souvent altérer l'aspect traditionnel de ces faubourgs en apportant une note d'ordre et d'actualité, plaisante, mais souvent banale, il y a encore des régions entières dans ces quartiers où nous retrouvons un état de choses bien proche de celui du XVIe siècle. Dans l'édition française de l'ouvrage cité plus haut [Atlas de Braun et Hogenberg, édité dans plusieurs langues à Cologne au XVIe siècle], nous lisons en effet que « toute la ville semble être environnée d'un continuel faulxbourg, y étant les huttes et maisonnettes en nombre infini colloquées sans ordre ou forme de rues tout allentour de la ville selon la volonté ou fantaisie rustique... comme s'elles y fussent semées à la vollée... » On reconnaîtra aussi certains quartiers excentriques de Wilno dans une autre description du même siècle, éditée à Lyon en 1573, sous le titre de « Briefe description du pays et Royaume de Pologne », où l'auteur nous parle de Wilno, disant que « cette ville est construite de cette façon que les bastiments ne s'entre-tiennent

aucunement, ains sont divisés de jardins et autres lieux qu'ils acoustrent exprès pour les arbres fruitiers... » ...Ces pommiers, ces cerisiers qui renouvellent tous les printemps une fraîche couronne de fleurs blanches autour de la ville engourdie après les longs hivers, c'est le sourire de Wilno. »

Et encore ceci : « ...dans l'atmosphère romantique de Wilno, les souvenirs historiques se mêlent à la légende et la légende devient aussitôt poésie. En commémorant ces souvenirs, on s'attarde volontiers sur la cime de cette hauteur [la colline des Trois Croix] pour contempler la vue qui s'étend ici sur la ville et ses alentours, surtout à l'heure du soleil couchant, lorsque les ombres et les lumières donnent un relief plus précis aux arbres et aux édifices, lorsque le ciel se pare de toutes les teintes lumineuses et transparentes du crépuscule, et que les nombreux clochers blancs de Wilno reflètent une lumière rosée, longtemps encore après que l'astre du jour a sombré derrière les collines bleuâtres de l'horizon. »

Quant à la visite de Wilno, qui constitue la texture du volume, l'auteur, guide d'une science consommée, dit ce qui suit : « Pour l'étranger qui arrive pour la première fois à Wilno, il est toujours préférable d'entrer en ville par la porte de l'Ostra Brama et de suivre l'itinéraire décrit dans le chapitre premier, en traversant les quartiers historiques. Souvent, pour raccourcir le chemin ou éviter le passage par la Porte Sainte aux heures des offices solennels, on prend des rues parcourant des quartiers plus modernes qui descendent vers la vallée de la Wilia. Leur aspect disparate et sans cachet ne prépare nullement le voyageur à l'ambiance artistique et pittoresque de Wilno et peut facilement lui donner une impression aussi fausse que fâcheuse du caractère de cette ville... »

Aussi, dans la compagnie de l'auteur, la visite de Wilno débute par l'Ostra Brama, cette porte historique, par laquelle, le 19 avril 1919, veille de Pâques, est passée en avalanche la cavalerie polonaise du colonel Belina, libératrice de Wilno du joug moscovite; cette voûte au-dessus de laquelle, deux fois par jour, le portrait de la Mère de Dieu est exposé aux hommages fervents des pèlerins et des passants. L'itinéraire se continue par la petite église de Sainte-Anne et les deux autres qui lui font cortège; la Góra Zamkowa (colline du Château); la curieuse ruelle des Bernardins; la Wilia et son petit affluent la Wilenka; la cathédrale; la blanche église des S.S. Pierre et Paul, au faubourg d'Antokol, avec ses deux mille statues et figures en stuc; les églises Saint-Jean, Saint-Casimir et tant d'autres; le cimetière de Rossa, qui garde le cœur de Piłsudski...

Mais il est encore là nombre de beautés moins connues et dans la société de l'auteur l'on apprend par exemple que l'église Sainte-Catherine et l'église des Missionnaires qui lui est apparentée sont des modèles typiques du style baroque proprement polonais et même du baroque polonais du nord, non plus lourd et massif, mais allégé, du fait de l'adaptation de ses conceptions à un matériel plus tendre, plus souple, se prêtant mieux aux fantaisies hardies des artistes.

Un chapitre final est consacré aux environs de Wilno fort pittoresques, aux rives de la Wilia, à Werki, à Kalwaria, et au lac romantique de Troki avec les ruines de son vieux château, auprès desquelles la curieuse secte religieuse des Karaïmes semble monter une garde séculaire. Il donnera au lecteur un désir passionné de voir, ou de revoir, ces lieux charmants et historiques.

Pierre Duméril.

Le Psautier de Saint Florian

Le manuscrit du « Psautier de Saint Florian », datant de la fin du XIVe et du commencement du XVe siècle a été acquis, en 1931, dans un cloître autrichien par le gouvernement polonais. Il contient les textes des psaumes en latin, polonais et allemand. Depuis plus d'un siècle, la science polonaise a consacré une série d'études à ce monument, dont l'importance au point de vue historique et philologique est primordiale. L'acquisition du manuscrit a permis de réaliser pour la première fois une édition intégrale du texte et de publier une série d'études spéciales qui traitent de divers problèmes suscités par le contenu et par la forme du manuscrit. La publication, éditée par l'Institut National Ossoliński, à Lwów, porte le titre suivant : *Psałterz Florjański, łacińsko-polsko-niemiecki. Rękopis Biblioteki Narodowej w Warszawie*. C'est un in-4°, VII + 402 pages avec 31 illustrations. La direction générale de l'édition est assumée par M. L. Bernacki, dont les travaux antérieurs sur ce manuscrit ont précisé l'époque de son origine et son importance pour l'histoire de la culture en Pologne. Les textes, pourvus d'un appareil critique ont été publiés par MM. R. Ganszyniec, W. Taszycki et St. Kubica. Une étude sur sa reliure, exécutée après 1564, ainsi qu'une autre sur son écriture sont dues à la plume de M. Birkenmajer. Les enluminures sont décrites et étudiées par M. Podlacha.

Nous tenons de plus à signaler un article de M. Gębarowicz dans la revue *Dawna Sztuka* (*L'Art Ancien*), 1939, N° 1, paru aussi dans un tirage à part, où l'auteur donne un compte rendu détaillé de cette publication importante. M. Gębarowicz étudie spécialement la signification d'un monogramme (*MM*), qu'on retrouve dans le manuscrit et qu'il interprète comme une devise de dévotion de la reine Hedwige. Ceci amène l'auteur à donner un aperçu historique sur la personnalité de la reine et sur son activité civilisatrice, qui, à en juger par certaines affinités stylistiques, qu'on découvre dans les enluminures du Psautier, n'était pas étrangère aux influences de la France et de l'Italie.

Dr. Stanisław Brzeziński. *Biblioteka biskupa podkanclerzego Piotra Tomickiego* (*Bibliothèque de l'évêque Pierre Tomicki*). Varsovie, 1939. In-16, 38 p., 1 illustration.

Essai de reconstruction de la bibliothèque privée de l'évêque Tomicki (1464-1535), de Cracovie, qui comportait à côté d'un nombre considérable d'ouvrages imprimés, plusieurs manuscrits enluminés, dont *L'Evangiliaire, Le Pontifical,* l'*Ordo in feria quinta cene Domini* (actuellement au Chapitre de la Cathédrale de Cracovie) et les *Vies des archevêques de Gniezno* (actuellement dans la Bibliothèque Zamoyski à Varsovie). Ces ouvrages ont été publiés récemment dans le *Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à Peintures.*

La revue trimestrielle *Dawna Sztuka* (*L'Art Ancien*), paraissant à Lwów, a publié les articles suivants :

1938, N° 4. pp. 259-270. K. Majewski. Deux bas-reliefs antiques au Musée National de Varsovie. Texte français, 5 illustrations.

pp. 271-292. W. Terlecki. Etudes sur Guy Stwosz (1). Texte polonais avec résumé français.

pp. 293-304. S. Dettloff. Le problème de Jorg Huber. Texte allemand, 9 ill.

pp. 305-324. T. Mańkowski. L'église des Bernardins à Lwów. Texte polonais avec résumé français, 20 ill.

pp. 305-324. Miscellanées. 1. J. Żarnowski. Un dessin de Domenico Campagnola au Musée Lubomirski à Lwów. Texte polonais avec résumé français, 2 ill. 2. Carola de Gegerfelt-Łakocińska. Un registre des objets d'art pour le roi Sigismond III, Vasa, dans les Archives de l'Etat à Stockholm. Texte allemand.

pp. 335-354. Bibliographie, consacrée aux études sur l'art du moyen âge.

1939, N° 1. pp. 1-10. K. Michałowski. Apollino-

polis Magna. Texte polonais avec résumé français, 10 ill.

pp. 11-22. A. Bochnak. Le tombeau de l'évêque Maurus dans la crypte de Saint Léonard de la Cathédrale de Cracovie. Texte français, 7 ill.

pp. 23-40. S. Dettloff. Pierre tombale du cardinal Alexandre de Masovie à la Cathédrale Saint-Etienne, à Vienne. Texte allemand, 16 ill.

pp. 41-58. W. Terlecki. Etudes sur Guy Stwosz (II). Texte polonais avec résumé français.

pp. 59-66. Miscellanées. 1. S. Dettloff. La Crucifixion en pierre de Guy Stwosz à Notre-Dame de Cracovie. Texte polonais avec résumé allemand, 2 ill. 2. T. Mańkowski. Une masse d'armes de Perse dans la possession des princes Sanguszko. Texte polonais avec résumé anglais. 4 ill.

pp. 67-84. Bibliographie, 11 ill.

Le Bulletin d'Histoire de l'Art et de Culture (*Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*), édité par l'Institut de l'Architecture Polonaise et de l'Histoire de l'Art de l'Ecole Polytechnique de Varsovie a publié les études suivantes :

1939. N° 1. pp. 1-18. S. Dettloff. L'église de Dobrzyca. Eglise en bois du XVIII[e] siècle à Dobrzyca, district de Krotoszyn. 12 ill.

pp. 19-46. Kr. Żelichowska et G. Ciołek. Les parcs de Volhynie, 52 ill.

pp. 47-53. J. Matuszczak. Les monuments artistiques de la Silésie orientale, 6 ill.

pp. 54-57. Pauls Kundins. Die Arbeit auf dem Gebiet der Architekturgeschichte Lettlands seit der Gründung des lettischen Staates.

pp. 58-68. M. Morelowski. Compte rendu du congrès de la Fédération d'Archéologie et d'Histoire à Namur en 1938. (Suite et fin, v. N° 4 de l'année 1938). L'auteur poursuit ses observations concernant le rayonnement de l'art flamand et français au cours des siècles, en particulier en Pologne, ainsi que le reflet de certains modèles flamands dans l'architecture de Dantzig, qui y ont été importés à travers la Pologne. 4 ill.

pp. 69-75. Z. Rewski. Les comptes de la « fabrique » du château et de l'église à Wiśniowiec. 3 ill.

pp. 76-77. A. J. M. Karczewski. Contribution à l'histoire de l'ancienne enceinte fortifiée de Varsovie.

pp. 78-88. W. Korzeniewicz et W. Świątecki. Un moulin et une scierie à eau de la région de Łemkowszczyzna. 12 ill.

pp. 89-107. Bibliographie et Chronique.
La plupart des articles comportent de courts résumés en français.

Achevé d'imprimer le
Quinze Octobre 1939
aux ateliers des Presses
Modernes, Palais-Royal
Paris.

Le Gérant : R. BAZE



LA FRANCE ET LA POLOGNE DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

Vol. I 1938

SOMMAIRE

ILLUSTRATIONS

INDEX ALPHABÉTIQUE


V
R
J
C

LA FRANCE ET LA POLOGNE
DANS LEURS RELATIONS ARTISTIQUES

Annuaire historique édité par la Bibliothèque Polonaise de Paris

SOMMAIRE DU PREMIER VOLUME (1938)

CATALOGUES DES EXPOSITIONS
DE LA BIBLIOTHÈQUE POLONAISE

Catalogue des souvenirs du général Thadée Kosciuszko et du général Casimir Pulaski dans la maison de Washington à l'Exposition Coloniale de Paris 1931. Paris, 1931, in-12-o, 26 pp. (épuisé).

« Frédéric Chopin ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1932, in 16-o, 98 pp. (prix 10 frs).

« Sobieski, roi de Pologne, d'après les estampes de l'époque ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1933, in 16-o. 48 pp. (prix 5 frs).

« La Fayette et la Pologne ». Centenaire de la mort du général La Fayette célébré à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1934, in 8-o, 48 pp. (prix 5 frs).

« Deux siècles de gloire militaire, 1610-1814 ». Salle polonaise à l'Exposition au Musée des Arts décoratifs, Paris, 1935, in 16-o, 54 pp. (prix 5 frs).

« Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis ». Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Polonaise, Paris, 1937, in 16-o, 64 pp. (prix 10 frs).

LA BIBLIOTHEQUE POLONAISE DE PARIS

6, Quai d'Orléans, PARIS-IVe